المجلس الأعلى للثقافة

الرواية الإسبانية المعاصرة

المشروع القومي للترجمة

129



تأليف : ماريا دولورِس أسيس جاروِته

ترجمة : محمد أبو العطا

جيهان حامد أبو زيد

هبة أحمد نبيل العطار

مراجعة: محمد أبو العطا

المشروع القومى للترجمة

الرواية الإسبانية المعاصرة

تأليف
ماريا دولورِس أسيس جارّوتِه

ترجمة
محمد أبو العطا
جيهان حامد أبو زيد
هبة أحمد نبيل العطار

مراجعة
محمد أبو العطا

المجلس الأعلى للثقافة
١٩٩٩

هذه هي الترجمة الكاملة لمجلد:

ÚLTIMA HORA DE LA NOVELA EN ESPAÑA

AUTORA:
M.ª DOLORES DE ASÍS GARROTE

MADRID, ED. EUDEMA, 1990

تصديـــر

على مدار القرن العشرين، أنتجت إسبانيا فناً روائياً متميزاً. مع ذلك، ما زالت الروايـــة الإسبانية التي تكتب الآن أو كتبت من قبل بعيدة عن القارئ العربي، و لم تـــترجم منـــها إلا شذرات عمادها الاختيار الشخصي والبعيد كثيراً عن أي معيار ثابت.

قد يقال إن الرواية الإسبانية في النصف الأول من القرن لم تحظَ بما حظي به الشعر علـــى يد جيل 1927، فيديريكو غرسية لوركا وأقرانه؛ وإن الحرب الأهلية أحدثت انقطاعاً في الأدب الإسباني وإن محاولة وصل ما انقطع كانت وعرة،..إلخ. بيد أن تلك مقولات تحيد شيئاً عـــن الواقع. ففي لحظة ظهور جيل لوركا، مثلاً، كتب الأديب الإسباني الكبير رامون ماريا دل بابي إنكلان رائعته **الطاغية بانديراس** (1926)؛ كما شهدت الأعوام الأخيرة من العشرينيات ظهور جيل روائي إسباني عظيم، جيل "الرومنطيقيين الجدد" الذي أحيا السرد الإسباني، ومن أهـــم أعضائه خوسيه ديات فرنانذث ورامون خ. سندر،..إلخ. أما بعد الحرب الأهلية- وهي الفترة التي يتصدى لها هذا المجلد- فلم تنقطع كتابة الروايات الرفيعة، إذ ظهر جيل كاميلو خوســـيه ثيلا وميجل ديلييس والأجيال التي أعقبته، فضلاً عن أن عدداً من كبار الروائيين الإسبان واصل الكتابة في المنفى ومنهم فرانثيسكو أيالا وماكس آوب وسندر.

ومن أهم مظاهر المشـــهد الســـردي في إســـبانيا في هـــذه الفـــترة تزامـــن الأجيـــال المتعددة، ليس في الرواية وحدها بل في الأدب الإســـباني علـــى وجـــه العمـــوم، الشـــعر، المسرح...؛ وتخلص الرواية من قبضة "الأدب الرسمـــي" وانتقـــال آليـــات نشـــرها إلى دور النشر والتوزيع الخاصة، فلم يعد يقدر الكاتب بحجم ما يكتبـــه عنـــه "النقـــاد الرسميـــون"، أي الذين يشغلون مناصب في المجلات الأدبية مثـــلاً، بـــل بحجـــم مـــا وزّع مـــن نســـخ. وكانت النتيجة أن الروائيين الكبار أحرزوا نجاحاً ليس علـــى صعيـــد النقـــد الأدبي وحـــده بل على الصعيد التجاري كذلك، أي على مســـتوى القـــرّاء.

ومن يقرأ هذا المجلد سيلتفت إلى أن الرواية في إسبانيا أفـــادت مـــن الســـرد المكتـــوب في الأقطار الإسبانوأمريكية (بورخـــس، رولفـــو، كورتـــاثر، خـــوان كـــارلوس أونيـــتي، فوينتس، غارثيا مـــاركث...) كمـــا أفـــادت مـــن التحديـــدات الأوروبيـــة (في فرنســـا، إيطاليا...) وكذلك من الروائيين الأمريكان العظام، فضلاً عن الإفادة مـــن تراثـــها التليـــد بدءاً من **دون كيخوته دي لامانشا**. وسيلاحظ كذلـــك أن ثمـــة لحظـــة ازدهـــار روائـــي

ممتدة منذ منتصف السبعينيات إلى الآن، بعد هجر الرواية التجريبية وتكرُّس إرادة الروائيين في الحكي -بعد أعوام طويلة من الصمت والحظر- وذلك بالتصدي لكافة الأجناس الفرعية (الرواية البوليسية، الرواية العاطفية، الرواية التاريخية، رواية الرحلة، رواية التعلم، الرواية النسائية...). وأخيراً، فإن الرواية، كجنس أدبي، تتعرض الآن لمراجعة على يد جماعة من أشهر كتابها من أمثال إدواردو مندوثا ومانويل باثكث مونتالبان وخابيير مارياس بحثاً عن دروب جديدة للرواية بعد أن تقدمت وسائل الإعلام الجماهيرية بشكل طاغٍ واستأثرت ببعض أغراض الرواية، بل واستبقتها من حيث التقدم والتنوع التقني البصري في مقابل الشكل الطباعي التقليدي للرواية...

ونحن في مسعانا لكي نقدم للقارئ العربي عملاً نقدياً يتصدى للرواية المكتوبة في إسبانيا اخترنا هذا الكتاب لمبررات عدة، منها أسلوب المؤلفة شبه المعجمي الذي يفضي مباشرة إلى ما يفيد؛ غير أن ذلك لا ينتقص بحال من عمق التحليل النقدي الوارد في الكتاب -الذي سيفيد منه ولا ريب القارئ المتخصص-، فمؤلفته من كبار نقاد السرد الاسبان على امتداد أكثر من عقدين، فضلاً عن أنها أرادت أن تتغيا الشمول بمعالجة أعمال كثيرة وكذلك روائيين لم يلتفت إليها أو إليهم غيرها من النقاد. كما أنه يقع في مجلد واحد، إذ قلما تجد عملاً يتصدى لنفس الموضوع والفترة ولا يقع في ثلاثة أجزاء. ومن مميزاته كذلك أنه يختتم بفهرس ضافٍ ومكتمل تقريباً للكتّاب وأعمالهم حسب الترتيب الأبجدي. فهذا كتاب سيرجع إليه القارئ المهتم في أكثر من مرة.

وأخيراً، فإن هذا العمل ثمرة سنوات من الترجمة كانت من مثل السمينار في الرواية الإسبانية التي هي بؤرة تخصص مترجميه، وكذلك في الترجمة، فمن سمات أسلوب هذه الكاتبة مظاهر وعرة ترجمتها (الفقرات المطولة، التراكيب الملتوية، التغريب أحياناً في المجاز بما قد لايناسب عملاً نقدياً،إلخ)، وها نحن نقدمه للقارئ العربي علّه مصادف فيه ما يفيد.

د. محمد أبو العطا

نشكر للأستاذة إلهام عيسى مـــا أســـهمت بـــه مـــن جـــهد لكي يخرج هذا المجلد إلى النـــور.

المترجمون

تمهيد

هذا الكتاب ثمرة أكثر من عشرين عاماً من ممارسة النقد الأدبي والتعليم الجامعي المتركز في الأدب الإسباني المعاصر الذي يتبوأ فيه فن السرد مكانة متمايزة.

لهذا الجنس الأدبي كرست اهتمامي الأكبر في التدريس والبحث ونشر الدراسات والمقالات والمشاركات في الدوريات والملاحق الأدبية في الصحف.

وتقتصر المادة التي جمعتها في هذا المجلد على القوس الزمني الممتد من عقد الستينيات من هذا القرن إلى مشارف التسعينيات، خاصة الأعوام العشرين الأخيرة. وعلى الرغم من قصور المنظور التزامني، حاولت ترتيب المادة والمشهد الروائيين في الأعوام الأخيرة عن طريق تحليل النصوص وصداها لدى القرّاء.

هذا القرب، هذه المسافة القصيرة بين الإنتاج والاستقبال، هي في ذات الوقت من مساوئ ومزايا هذا المجلد. من مزاياه لأنه يقدم عدداً لا حصر له من المعلومات تخص أفق التوقعات الذي استُقبلت في رحابه النصوص لحظة إنتاجها، ولأنه يؤسس كذلك لحقبة عظيمة الشتات في دراستها وفي تقديم النقاد لها، إذ ليس في متناول أيديهم سوى بعض المقترحات حول ترتيب هذه الفترة من خلال دراسات منفردة ومقالات لم تبلغ درجة المرجعية الأكاديمية؛ ومن مساوئه لأن ثراء الدراسة الآنية يأتي على حساب ما كانت ستتمخض عنه الدراسة التعاقبية غير الممكنة في حالتنا لغياب الفاصل الزمني الذي أشرنا إليه.

غير أن مقاربة لحظة الإنتاج والاستقبال تحملنا إلى إعمال الفكر فيما يتصل بالدروب التي يسلكها الأدب، بغض النظر عن المقولات الشائعة حول هذه الدروب والتي روجت لها آراء صيغت من عناصر مبالغة وخارجة عن نطاق الأدب. وإذا كان تاريخ الأدب -كما يرى ر. جوس. R. Jauss- مرتبطاً بالاستقبال المتتابع للنصوص فإن هذا المجلد يرمي إلى إضافة عنصر جديد إلى تاريخ الأدب هذا: معلومات وبيانات عن استقبال النص بعد كتابته مباشرة. وهذه هي نقطة المرجعية المبدئية لتقييم قبول أو رفض النصوص التي تحدد -كما ترى مدرسة كونستانثا- مسار التاريخ.

ويتطلب تنوع المادة المعروضة تقديماً من جانبي، إذ تتضمن فصول هذا الكتاب، في الغالب، إما دراسات متخصصة أو مقالات في النقد الأدبي واكبت صدور

الأعمال أو عروضاً لكتب ثم قمت بتنقيحها أو إعادة صياغتها أو تعديل الهوامش.

وبذا تحقق ترابط مادة هذا المجلد سواء بإضافة معلومات جديدة أو باستكمال التحليل النقدي لموضوعات والمؤلفين لم يكن في وسعنا حذفهم لدى ترسيم مشهد الرواية في الفترة التي نتصدى لها. بيد أننا لم نتناول جميع الكُتّاب والاتجاهات الأدبية المقدمة هنا بنفس العمق بسبب تنوع المشارب، كما أن التحليل المتأني لم يبلغ كل من أسهم بأعماله السردية. على أن هذا المجلد يقدم أيضاً تحليلاً وتقديماً لنصوص ومؤلفين لم نكن نعرف عنهم الكثير.

ومع ذلك، ليس لأي مشهد لفترة قريبة على هذا النحو أن يدعي الشمول. وإنما الغرض هو تقديم أداة عمل، مجموعة من الحقائق والمقترحات يسهل الرجوع إليها، موجهة خاصةً إلى من يريد ولوج عالم على مثل هذا النحو من الرحابة والتنوع كعالم الرواية.

وفي كلمة موجزة عن خطة الكتاب وتحديد مضمونه نقول إن أجزاءه الثلاثة تتبع ترتيباً زمنياً. إذ ينبغي اعتبار الجزء الأول مدخلاً: لأنه يتصل بالاتجاه السائد في العقد السابق على الفترة التي يعنى بها هذا الكتاب -الواقعية الجديدة- كما يكرس كتّاباً يتسيدون المشهد الروائي المعاصر -ثيلا، ديليبس...- ويعني بأعراض التغيير وشواهد وجود "رواية أخرى"، وبتقويم الجوائز الأدبية كمؤشر على وجود جمهور أعرض من القراء. وجميعها فروض تحتم أن ننطلق منها، لأننا عند تأويل النصوص اللاحقة نعتبر أن ظهورها يأتي في سياق التجربة السابقة التي ينضوي تحتها الإدراك الجمالي.

ويتركز مضمون هذا المجلد في جزئيه الأخيرين، البابين الثاني والثالث. فالجزء الثاني يختص بعقد الستينيات، وتستأثر الاتجاهات الأدبية في ذلك العقد والتحليل التفصيلي لبعض ممثليه بعناية خاصة، وعلى وجه أخص ظاهرة اطراد الروايات النسائية. أما تناول الجوائز الأدبية في نفس الفترة والرواج الذي حالف روايات الخيال العلمي فإنه يميل إلى رسم أفق توقعات جمهور القراء ويعالج على نحو أكثر موضوعية الآراء الأدبية حول التجديد -الانقطاع عما سبق- الذي قالت به الاتجاهات الجديدة في تلك الفترة وما انطوت عليه من "جديد". وتكمل الدراسة المفصلة لبعض الكتّاب من ذوي الطبيعة الخاصة -إما لتكرسهم أو لاختفائهم- تكمل لوحة تلك المرحلة.

أما الجزء الأكبر -الباب الثالث- فتحتله دراسة السرد في الأعوام العشرين

الأخيرة. وثمة مقاربة لموضوعات جوهرية تضفي فيما بينها ترابطاً على هذه الفترة: دلالة القطيعة في رواية **أسطورة/هروب** وعلاقتها بالفترة السابقة، ونجاح كتّاب المنفي بين جمهور القراء، وتقدير هؤلاء والنقاد لأهم الكتّاب تمثيلاً لكل اتجاه...

وتتناول عقد الثمانينيات من زاويتين:

- دراسة أكثر الاتجاهات رواجاً في نفس الفترة، خاصة الأشكال والمضامين الأدبية في علاقتها بفترات تاريخية أخرى و ما تعنيه من إضافة أصيلة؛
- تناول حاضر الأدب من خلال تقديم أرسخ كتّاب جيل "الروائيين الشباب" موهبة. فضلاً عن متابعة موضوعات ورواة الفترة السابقة.

ثم نقدم فهرس المؤلفين والأعمال في نهاية المجلد ليعين القارئ على استكمال منظوره الشخصي لتلك المرحلة الروائية.

وأخيراً، نقول إن المجهود الذي اقتضاه صوغ هذا المجلد والشعور بالرضا الذي ينطوي عليه إنجاز عمل من هذا النوع، مع وعينا ما به من قصور، لا تساويهما سوى المتعة الجمالية التي استشعرناها لدى قراءة هذا الكم الهائل من الأعمال الأدبية.

المؤلفة

الباب الأول

الواقعية الجديدة

1. أوج الواقعية الجديـــدة .
2. إضافة كاتب مكرس إلى الواقعيـــة الجديـــدة كاميلو خوسيه ثيـــلا :
3. شيء ما أكثر من واقعية جديـــدة .
4. نضج كاتب : ميغل ديلييــــس .
5. ميداردو فرايلي ، قصّـــاص .
6. جدل حول منتخب أعمال ســـــردية .

1

أوج الواقعية الجديدة

يقول هاردى إن الواقعية كلمة بائسة ومبهمة؛ ويدعو إلى ممارسة الملكة الشيطانية في الانتخاب و التناول الذكي . ويقول هنرى جيمس إن الحياة جميعها قصور وحيرة ، وإن الفن جميعه ممايزة وانتخاب. ويرى كونراد أن حرية الخيال ينبغى أن تكون أقرب ما يملكه الفنان إلى نفسه، ويستهجن نزعة الشر التى تتغيا اكتشاف قيود مذهبية رومنطيقية وواقعية وطبيعية في أعمال كبار الكتاب.[1]

إن استنكار الكتّاب لتصنيف النقاد لهم ، فى أى اتجاه أدبى ، ظاهرة مكررة ، فلا رغبة لأحد فى أن ينتمى أو فى أن ينسبه أحد إلى أى تيار لكثرة خضوعها جميعا للمراجعة . و قرأنا أنهم يتساءلون عن الواقعية ونحن أيضا نتساءل عن **الواقعية الجديدة الإسبانية**.

ومع هذا، يطلق مصطلح الواقعية الجديدة على جزء كبير، ولا نقول الأغلبية، من السرد الإسبانى فى عقد الخمسينيات وبعض الذى يليه. وأضحى وجود هذه الجماعة الأدبية معتاداً فى مجلدات المنتخبات وفى النقد، إلى أن تحول إلى نقطة مرجعية عند تحليل أى نتاج روائى ظهر فى تلك الفترة. فكانت الروايات تصنف حسب انتمائها أو عدم انتمائها إلى الواقعية الجديدة ودون أن تنعت الأخيرة، عامة، بصفة أخرى سوى عدم انتسابها إلى أكثر التيارات شيوعاً فى ذلك العقد.

وعلى سؤال ماهى الواقعية الجديدة يمكن أن يجيب عدد كبير من المقالات المتفرقة فى المجلات الأدبية، ودراسات خوسيه ماريا كاستيليت[2] JOSE MARIA CASTELLET وغارثيا بينيوه[3] GARCIA VIÑO و ر.م. ألبيريس[4] R.M. ALBERES، من بين آخرين، فضلا عن فصول فى مجلدات فى النقد الأدبى ذائعة فى إسبانيا[5].

على أية حال، تضم الواقعية الجديدة الإسبانية، لكونها ظاهرة رحيبة، تنوعا فى المحتوى و الأنماط الروائية التى تحتاج دائما إلى الدراسة و التحليل. فعلى هذا النحو فقط يكون اكتشاف الحيز الخاص بها فى المشهد الأدبى العالمى.

الواقعية الجديدة و المغامرة الأدبية فى القرن العشرين

ثمة مسألة مبدئية أُشيرَ إليها فى الشاهد الذى يستهل هذا الفصل: فى أى معنى

يمكننا أن نتحدث عن الواقعية في الأدب؟ في حالة الرواية الإسبانية، ترتبط هذه المسألة بعلاقة مصاهرة بين الواقعية الجديدة والواقعيتين السابقتين عليها مباشرة وهما: واقعية القرن التاسع عشر وما يسمى بواقعية جيل 1898.

لا أحد يفكر إذاً في أنه عندما يتحدث عن الواقعية يمكن أن يفعل ذلك على نحو مشابه لما كان يقال منذ قرن و نصف القرن؛ فإذا كانت الحساسية الأدبية قد عادت أدراجها إلى الواقعية فإن ذلك لم يتأت لها إلا بعد أن خاضت مغامرة طويلة على مدى العقود المنصرمة من هذا القرن.

اتسم ميلاد القرن العشرين بغياب الثقة في المناهج العقلانية، كما أنه أحدث انقطاعاً مع الأدب السابق عليه مباشرة، فلقد تولد الشعور المأسوى الحديث وكل تيار القلق المعاصر وبدأ الاهتمام باللاشعور و اللاعقلاني وبرفض التصوير النفسي للحياة الرصينة والمنطقية بوصفه تصويراً غير أمين، من أجل التأسيس لذلك الآخر الذى يصور تحلل الشخصية على النحو الذى كان بيرانديلو رائداً أكبر له في قصصه وأعماله الدرامية. في ذات الوقت، كانت التيارات الأدبية الملتزمة **بالعلامة الزمنية** في الوقت الحديث تبحث عن طرائق خاصة للتعبير من خلال طرح المشكلات الاجتماعية لعالم الواقع. ففي عدد كبير من الحالات، تحولت الرواية إلى وسيلة إعلام، إلى تصوير اجتماعي أو نفسي يسعى إلى التعريف بالواقع ومشكلاته. صحيح أن الظاهرة الأدبية في إسبانيا لم تغط كل تلك المراحل، غير أن الواقعية الجديدة في أشكالها المختلفة كانت صدى لها وكانت، في بعض الحالات، أكثر قرباً إليها مما يمكن أن تقدمه الأنماط الروائية الأصلية السابقة عليها مباشرة. ونحن هنا بصدد طرح هل بوسعنا الحديث عن تواصل في تطور الرواية الإسبانية في القرن العشرين. لقد أصبح من الشائع القول بأن الحقبة المعاصرة في إسبانيا ظهرت بداية من عام 1944، مع نشر رواية **عدم** لكارمن لافوريت، ورواية **عائلة باسكوال دوارتي** لكاميلو خوسيه ثيلا.

هنالك من يتحدث عن انقطاع في النتاج الروائي بسبب الحرب الأهلية، ربما دون أن يتعمق أن الأزمة ترجع إلى ما قبل ذلك. كانت ثمة رواية واقعية في القرن التاسع عشر وحركة سردية عظمى في جيل 1898، تمثلت في شخص واحد على وجة خاص: بيو باروخا PÍO BAROJA؛ ومع ذلك، لم ننعم بجيل روائي لعام 1927، كما حدث، وعلى نحو ممتاز، في الشعر. الأسباب؟ من الصعب تحديدها. كانت واقعية جيل 1898 قد بلغت بالرواية مرتبة لايتيسر تجاوزها إلا لكتاب أفذاذ يكون بوسعهم إضافة منظور للواقع في خط التشويه الفني على نسق

بيو باروخا، أو في الخط الذاتي المترع بالمضامين كما في حالة ميغل دي أونامونو. لم يكن هناك تابعون مجيدون، واتجهت الأنظار إلى واقعية القرن التاسع عشر التي ظلت مصدراً للوحي، مع تفاوت في الدرجة، بينما واصل آخرون خط التراث على نهج جيل 1898، ذلك الخط المفتقر إلى الحافز الموحي على الرغم من أنه صور لنا المناخات ولو سطحياً.

خلّفت واقعية القرن التاسع عشر -وشعارها **الرواية ملاحظة وليست ابتكاراً**- خلّفت للتابعين عناصر هامة لحرفة الرواية؛ قدمت قوانين لها علاقة ليس فقط بالقدرة على الملاحظة وإنما بموقف الكاتب إزاء الملاحَظ وبناء العمل الروائي وهيكله، وبالمضمون من حيث هو قطاع من المجتمع اختير خصيصاً لينهض بدور البطولة، إذ إن عقلية هذا القطاع المجتمعي هي التي سيكون لها حضور في الحكاية.

هنا يقوم الروائي بالحكي من الخارج وفي تفصيل دقيق. موقفه وصفي محض؛ وموقعه قريب من **الإخبار**، وهو في نفس الوقت يشحذ قدرته التخييلية حتى تستطيع أدواته الروائية تحقيق التوازن المتناغم بين الحكاية والشخوص، على أن تستوحي الحكاية ويستوحي الشخوص من القطاع الاجتماعي الذي اضطلع بدور بطل الحكاية منذ أواخر القرن التاسع عشر: البورجوازية أو الطبقات المتوسطة. وما أكثر أصداء هذا الاتجاه التي يمكن للقارئ في يسر أن يتعرّفها في مشهد الرواية اللاحقة على جيل 1898 وفي جيل الحداثة وفي ما يطلق عليه جيل 1936. فكتّاب ذوو باع في حقل الرواية من أمثال ثونثونيغي وإغناثيو أغوستي وخيرونيا وتورنتي بايستير في بداياته..إلخ، يشاركون في هذا الاتجاه ؛ لأن إشكالية أعمالهم تتفق -رغم تفاوت الدرجة في كل حالة- وعقلية الطبقة المتوسطة، بعد أن جُددت بصبغة اجتماعية تلبي رغبة القارئ.

هؤلاء هم الكتاب الذين يستطيعون أن يقدموا لنا خيط تواصل في السرد الإسباني، لارتباطهم بالسابق ولأنهم بتعايشهم مع الواقعية الجديدة يتواصلون مع قطاع حدودي من الكتاب و الكاتبات المشاركين في كلا الاتجاهين.

موقف جديد و تقنية جديدة

ربما كان ألبريس هو من أشار بدقة إلى ماتقدمه الواقعية الجديدة من جديد

فيقـــول: **لأول مرة ينقل الكتاب حياة البسطاء دون أن "يميلـوا" إليـهم كمـا كـان يفعل زولا**[6]. فهم يهجرون أسلوب الكاتب الروائى البورجـــوازى وذلـك النـوع مـن الشعور بالاستعلاء الذى كان القراء يقبلونه والذى يتلخــص فى ســرد حيــاة **رجـل غير متعلم يحكيها رجل متعلم** – الكاتب – يختلس النظر إلى القــارئ لكـى يـبرر مـا قـد يشوب موقفه من عطف أبــوى.

وأهم ماجاء فى رأى ألبريس أن الواقعية الجديدة تعـــنى موقفــاً جديـداً للكــاتب إزاء المادة الروائية. فالروائى ليس راوياً بل هو مســجل للأحــداث و المناخــات و النفسـيات؛ فعمله هو عمل مسجل آلى ذكى. ويكمـــن الفـن فى اختيـار المشـاهد و الأنمـاط وفى المونتاج قبل كل شئ ، مونتاج أدبي يوازي ما يبذله من فن مخرج ســينمائى جيـد يعمـل فى فيلمه. هذا التقارب بين الفنين، الروائى و السينمائى، لم يذكر هنـــا فى معنـاه المجـازى فقط، إذ يتجه الأول، كلما كان ذلك ممكناً، إلى النظرة المباشرة، متجنبـــا إبـداء الـرأى، وإلى المشاهد التى يضعها الكاتب أمامنا عـــن قصـــــد وإلى الحـوارات حــتى يسـتدل منها القارئ على تتابع المشـــاهد.

تتطلب هذه الطريقة فى السرد أسلوباً خاصاً: العبــارة القصـيرة و النحــو البسـيط؛ صيغة المضارع والجملة المستقلة؛ ومن الشائع حتى أن يشـــق نمـط مـــن الكتابـة المزقـة طريقه بنيّــة نقل أشد حالات الوعى بدائيــة وطيشــاً.

ويمكن أن نعزو الميل إلى تصوير المعدمين دون خيانتهم إلى العلامة الاجتماعية المميزة لتلك الأيام، و إن وجب علينا القول إن الأدب سبق الزمن و إنه من خــلال مهمــة **الشـهادة**، الملحوظة فى الوقت الراهن على نحو بالغ الرهافة، تمكن الأدب من حدس مسارات اجتماعيــة سار فيها الناس قبل أن يؤكدها الواقع. كما أن الواقعية الجديدة جاءت كمتطلـــب لعـودة الفاعلية و للزمنية الملحوظة فى المغامرة الثقافية المعاصرة.

الرواد : التحقيق الروائى والمادة الملحمية

رواد هذا التيــار الروائـــى مـــن الولايــات المتحــدة: هيمنجـواى ودوس باســوس وشتاينبك وكالدويل؛ وهو تيار قاسٍ وموضوعى ومباشر ويعمــره شـخوص تحـدث لهـم أشياء كثيرة ويقيمون فى عالم جديد من العنــف والفعاليــة. وكتــاب هــذا الخـط الأدبى **وحيدون**، يعملون بعيداً عن أى مجتمع **ذى صيغة مهنية**؛ فهم بشر قبـــل أن يكونـوا مـن

أهل الأدب؛ وهم امتهنوا مهناً أخرى قبل أن يشتغلوا بالأدب، ويعكسون في أعمالهم تجربة الحياة المباشرة. ومارست الصحافة والسينما عليهم نفوذاً و خلفتا ذلك الأثر اللحظي المكتشف في نثرهم. فهم لايقولون شيئاً للقارئ عن أحاسيس الشخوص وأفكارهم، بل هم يبحثون عن وصف موضوعي لأفعالهم، عن الاستنساخ الآلي تقريباً لحواراتهم، الحكم اللفظي على سلوكهم إزاء موقف معين. وهم كتاب مستقلون، متمردون، يحيون على هامش محيطهم ولايروقهم شئ مما يحيط بهم.

يحمل هيمنغواي، في اعتدال أسلوبه المثير للإعجاب وفي بساطة فنه، يحمل إلى كتبه إحساساً قوياً بتدهور المجتمع الحديث، بعبثيته وافتقاره إلى معنى: **هرمت قارة حين جئنا نحن. يحيا السكان الأصليون في تناغم معها، لكن الأجنبي يدمر، يقطع الأشجار، يلوث الماء...**[7] وشخوص كتبه بدائيون، تربطهم بالحياة علاقة مباشرة، **يفكرون ببطونهم**، ولديهم في نفس الوقت حس مرهف بالموت: **هم يعرفون أن الموت هو الواقع الذي لا مفر منه**، الأمر الوحيد الذي بوسع **الإنسان أن يكون متيقناً منه، اليقين الوحيد...**[8] لذا فإن ولعه بمصارعة الثيران و بالقنص قد يجد له تبريراً فيما سبق.

وأضاف دوس باسوس إلى الواقعية الجديدة التحليل السوسيولوجي للجماعة. فشخوص **وصلة مانهاتن** أو **خط عرض 42** يثيرون انفعال القارئ لأنهم ليسوا إلا صوراً لتطور سوسيولوجي. وما الحياة والفعالية سوى توتر سطحي من حيث إنهما ليس لهما دلالة إنسانية. ويقود دوس باسوس قارئ كتبه إلى الوقوف على فوضى مجتمع المدينة الكبرى التي يسودها إيقاع مقلق وتقليدي وخاوٍ؛ وعلى موت النفس في المجتمع الحديث. مع ذلك فإن أشد تأثير لدوس باسوس على الواقعية الجديدة له علاقة بالأسلوب: غياب الحبكة وتقطع الحكاية واستخدام قصاصات من الصحف أو الأغاني لتركيب العمل والإيحاء بموضة وقته.

تدين الواقعية الجديدة لجون شتاينبك، هذا الكاتب الإقليمي على الرغم من شعبيته الكبيرة، بمعنى ذلك الحوار الذي يقوم به الشخوص ويبدو لنا مسجلاً على شريط؛ فهو يعرف كيف يستمع ويعرف كيف يرى مثلما تفعل أفضل عدسة فوتوغرافية.

أما مؤرخ مستوطني جورجيا البيض المعوزين والمتخلفين والبؤساء قبل عام

1930 فهو إرسكين كالدويل. وتعكس أعماله دراما أزمة تاريخيـــة، أزمـــة تعـــذر التـــواؤم الاجتماعى للجنوب العتيق، حيث اقتصرت حياة الناس علـــى تلبيـــة حاجـــاتهم البدائيـــة: فلاحة الأرض والجـــوع والغريـــزة، علـــى هـــامش أى عـــرف إنســـانى، بدائيـــون ولا أخلاقيون، ضحايا نظام اقتصـــادى يديـــن الكـــاتب مســـاوئه. ورواياتـــه هـــى أحيانـــاً استبيانات سوسيولوجية تتغيا كشف الظلم وعرض آثار البـــؤس. ويلـــوح عنـــف الغرائـــز المهرب الوحيد، المتعة الوحيدة المتاحة لهؤلاء التعســـاء. ففـــى الواقـــع، يحتقـــر كـــالدويل التصنيع وأنماط الحياة الحديثة ولايثق بها ويتوجه دائمـــاً إلى هـــذا الجيـــل مـــن البؤســـاء، الذين هم فى طريقهم إلى التلاشى، كأنما تكمن فيهم قـــوة إنســـانية أكـــبر.

وكان الرواد الأمريكيون يقرنون التحقيق الروائى بمادة أخرى قـــد تكـــون ملحميـــة: كفاح الإنسان ضد الإنسان وضد الطبيعة، حين يُقدَم هـــؤلاء جميعـــاً فى مواقـــف شـــديدة العنف. وكان لهذا التصوير الحي لهذه الكائنات البدائية أن وجـــد مـــن يمارســـه فى الـــدول النامية، بمعضلات كانت لها سمات مشابهة. وظـــهرت الواقعيـــة الجديـــدة فى إســـبانيا وفى إيطاليا وفى السرد الإسبانوأمريكى بشكل شـــديد الرحابـــة.

جذور الواقعية الجديدة الإسبانية

منذ عام 1950، ظهرت فى المشـــهد الأدبى الإســـبانى أعمـــال مطـــردة ذات سمـــات مشتركة. ووجد هذا الاتجاه الجديد حافزاً لـــه فى مســـاندة دورالنشـــر والنقـــاد وحـــتى فى الجوائز الأدبية. ويتعلق الأمر بكتابة روايات عـــن الحيـــاة الجمعيـــة لقطاعـــات اجتماعيـــة فقيرة: القرى المقفرة التى يكابد فيها الفلاحون الإسبان شـــظف العيـــش؛ ضواحـــى المـــدن الكبرى المصورة فى ذروة فظاعتها وبؤسها؛ حيـــاة العمـــال وصغـــار الموظفـــين برواتبـــهم السخيفة. ولا تهم دراسة الشخصيات من الناحية الذاتيـــة، بـــل يـــهم المســـتوى الجمعـــى لتلك الطبقات الاجتماعية. فالهدف هو وضع وجود هؤلاء النـــاس أمـــام عيـــنى القـــارئ، بلا زخرف فى الأسلوب، كما يحدث فى الفيلـــم التســـجيلى أو التحقيـــق الصحفـــى. وفى حالات أخرى ثمة محاولة لتصوير ردود الفعـــل العنيفـــة والبدائيـــة لســـكان القـــرى إزاء أحداث غير مألوفة تكسر أساساً رتابة الحياة اليومية: فيضان، وفـــاة شـــخصية هامـــة مـــن القرية، الهجرة؛ أى أن الهدف هو إبـــراز أحاســـيس وغرائـــز كائنـــات لاتحدهـــا تقـــاليد اجتماعية لكى تفجر من خلالها -إنسانياً- كل قـــوة بدائيتـــها.

ويرجع الولع باكتشاف وجود البسطاء إلى اقتنـــاع كتابنـا بـأن فى ذلـك تكمـن عروق غنية بإنسانية لم تلوثها العادات و التقـاليد البورجوازيـة.

وهذا الاقتناع ليس جديداً؛ فمنذ القدم رأى أدبنا فى القطاعات الدنيـا مـن الشـعب ملامح وحشية وكرم؛ فالأمر هنا يتعلق بوصف شـعب " السـكين والمدية " (الشـعب الإسباني) فى سلوكه الغريزى وبلا أى تحليـل.

وعلى هذا، فإن الجديد يكمن فى طريقة استخدام المـادة الخـام. فـالآن ليـس ثمـة اهتمام بالذات الخصبة لكل شخص بل بترجمة أكثر أنـواع الوعـى بدائيـة، فى وصـف بارد وموضوعى للظرف الذى يشترك فيـه الجميـع.

كان لنشر **خلية النحل** لكاميلو خوسيه ثيـلا، فى بوينـس أيـرس، عـام 1950، أن فتح المجال للعديد من الكتاب الجدد الذين كـانوا يكنـون شـعوراً بالإعجـاب لمؤلـف **رحلة إلى القرية** لموهبته كسارد وتمكنه من اللغة. وتعرض **خلية النحـل** لمشـهد الحيـاة فى إسبانيا، فى مدريد، ممثلاً فى وجود "غير ذوى الحظوة". أمـا التقنيـة المسـتخدمة فـهى موضوعية وجافة، على نسق أسلوب الأمريكـى دوس باسـوس.

الأرض و حياة الناس

ربما أمدتنا روايات سباستيان خوان أربوه الريفية بمعيـار مـا يؤكـد ألـبريس أنـه يشكل البعد الفلسفى للواقعية الجديدة الإسبانية: إرادة الحياة فى ظـل وحشـية الحيـاة[9]. كشف هذا الكاتب عن نبض وإيقاع حياة أهل الأراضى القطلونيـة فى منطقـة نهـر إبـره السفلى، فى روايات **طرق ليل** و**أراضي نهر إبره** و**تينوكوسـتا**. هنـالك شـئ مشـترك بين الطبيعة والإنسان يزيد من العنف و يعزز حضـور القـدر وقـوة الغريـزة والحـب. فالأعمال الثلاثة هى ثلاث قصص حب دراميـة. فى **طـرق ليـل**، يرغـب مارثيـال فى مرثيدس، الفتاة التى جاءت فى أحد الأيام إلى القريـة بحكايـة غامضـة والـتى يلاحقـها رجل آخر يقتله البطل، ليس قبل أن يطلق العنان لعالم عـاصف مـن الغرائـز والعنـف. والشخوص البدائيون والقساة الذين يحيون الحكاية تتملكـهم رغبـة متوقـدة فى الحيـاة، تشتد كلما لاح المصير أشد مأسـوية.

الموت المفاجئ لامرأة خوان وتعـذر الاتصـال بـلا معـنى بـين الأب وابنـه همـا العنصران اللذان ينضجان المأساة فى رواية **أراضى نهر إبره**، التى قـد تكـون أكـثر مـا

كتب أربوه قسوة. فلا إرهاق العمل ولا الفشل فى الحب ولا ألم العيش ولا بؤس كل لحظة يمكنها أن تكبح جماح الغريزة.

وأسلوب الكاتب رزين ومحكم وقوى وبعيد عن التحقيق الصحفى، لأن سباستيان خوان أربوه، بدل أن يقوم بالإخبار، يتعمق تلك الحيوات للكشف عنها. وهو بذلك ينفصل عن الواقعية الجديدة: بذلك الاستشفاف العميق للشخوص والأشياء وبتلك الغلالة الذاتية التى تسقط عنهم العلامة الزمنية لتقربهم من مواجهة تتخطى حواجز الزمن.

جمع الكاتب فى مجلده "قصص من الدلتا" عدداً من القصص القصيرة؛ من بينها "المشاجرة" و"لابيغادا" اللتان تعرضان فى صفحات قليلة للعنف وللحس المأسوى اللذين بوسع المؤلف أن يلقى بهما على الأرض وفوق ظهور هؤلاء الفلاحين الذين يلوحون لنا على قدر غير مسبوق من العظمة والصدق. فى "المشاجرة"، يحكم هذه المأساة التباين بين إميليو والبورا، دراما قابيل وهابيل جديدة. وهى مأساة شعرت بها امرأة -مارينا- عشية المحنة المحققة. **فى القرية لا تنتهى الآلام البتة، وتتلاحق المصائب بعضها تلو البعض. كانت مارينا تحس بعجزها عن الفرار من الذكريات النحسة. كانت كالمشدود وثاقها، ترزح تحت ثقل الكرب وهى تنتظر ذلك العرض المخيف**[10]. فى إطار هذا الخورس التراجيدى الذى تنهض فيه المرأة بصوت الأرض الأم، يطلق الكاتب سيل العنف المتمثل فى المطاردة المميتة بين الرجلين، فى سباق ليلى فى حقول الأرز الغارقة فى المياه. **كان عنفه ينمو مع المطاردة، وينمو حنقه. كان يحس بتفجر كل غرائز الغابة فى نفسه. يصر على أسنانه ويعدو ويحس بالتعملق. كانت خطاه تسمع فى الصمت ويتكسر الشجر عند مروره فى طقطقة قصيرة وصماء، كالأنين**[11]. أولاً يندلع الصراع لداعى الانتقام؛ فيما بعد يكون الصراع من أجل النجاة من الموت الكامن فى وحدة الحقول.

لابيغادا قصة موجزة تقدم مواجهة بين أم وابنتها بسبب وقوع "لابيغاديتا" فى الحب. فالفتاة، فى حبها لأحد الشطار الريفيين، تجد نفسها وقد انفصلت عن أمها ودفعت إلى حياة قاسية من الكدح وكثرة الأطفال الذين يقيمون شيئاً فشيئاً حاجزاً عالياً من الانفصال عن الأسرة وعن كل ما كان يعنى، فى زمن آخر، حياة سعيدة.

ومكمن القوة هنا فى قدرة هذه المرأة على البغض ضد من أراد تحريرها، وفى

العنف الذى صنعت منه عالماً من الأحقاد انعزلت فيه وعاشته ممزقة من جراء أفكارها هى. وإذ تتجسد الحكاية فى شخصيات نسائية يبلغ التباين بين الحب و الكراهية درجات مأساوية.

إن تصوير عالم الفلاحين العدوانى والبدائى المتأجج فى الأراضى السفلى لنهر إبره ليجعل من أربوه رائداً للواقعية الجديدة. وبسبب تجاوز أعماله للمستوى الواقعى فإنها تتناءى به عن تيار روائى يميل، على نحو سافر تقريباً، إلى هدف اجتماعى.

قصور الحياة

تمثل رواية **نهر الخاراما** (1956)، لرفائيل سانشث فرلوسيو، أنموذجاً لما يمكن أن تبلغه التقنية الشيئية التى تسم الواقعية الجديدة. فالصورة الفوتوغرافية والحضور يغنيان عن الوصف؛ ويبدو أن آلة التسجيل قد استخدمت فى الحوارات. أما الفن و قدرة الروائى فيكمنان فى انتخاب الأشياء التى ستظهر فى الصورة الفوتوغرافية، فى انتخاب المستويات الأولى من الصورة حتى تخلّف انطباعاً بالحضور وبالحياة ؛ وفى هذا الانتخاب يعرض الأديب لنا أفكاره فيما يختص بشخوصه ورؤيته للعالم من خلال الواقع. ويساعد التمهل و الزمن البطئ القارئ على أن يتوطد لديه انطباع بأنه يحيا ما يحكى له. إن أهم قيمة فى رواية **نهر الخاراما**، ومايجعل منها تحفة فنية عظيمة وليس مجرد محاولة تقنية فاشلة، أن الأسلوب يعضد المضمون الاجتماعى والإنسانى للحكاية بقوة تلوح صادرة مباشرة عن الشخوص والأشياء ودون أن يلحظ القارئ حضور الروائى كوسيط. وهنا لدينا المبرر التام لاستدعاء ماكتبته فيرجينيا وولف [12] حين حدست الدروب الجديدة للرواية: **يبذل الروائيون الحاليون قصارى جهدهم للاقتراب من الحياة وتقديمها على نحو أكثر قوة، دون أن يلتفتوا إلى التقاليد المرعية سلفاً. فهم يرصدون الذرات كما تقع فى النسق الذى تقع عليه. ويسجلون، مهما بدا ذلك مجزءاً أو غير مترابط، الأثر الذى تركه كل عرض، كل حادثة، فى الضمير. ويعرفون أن الحياة لاتكمن فى الأحداث الكبرى بقدر ما تكمن فى أى حدث مبتذل وصغير.**

وتقدم لنا رواية **نهر الخاراما** ، فى حوالى 400 صفحة، شريحة من الحياة،

مايحدث فى مساء يوم أحد على ضفاف نهر لمجموعة أشخاص من العامة، من صغار الموظفين الشباب فى مدريد. هذه الرواية تفتقر إلى "حكاية"، لأن مساءً واحداً فى تلك الحيوات البسيطة والرمادية لا يقدم أحداثاً هامة. والشخوص قليلو الشأن وليس لنفسياتهم أهمية لأنهم لايعرفون التراكب ولا العالم الداخلى لأى نفس بشرية. فهم يأكلون ويرقصون ويشربون ويستحمون ويتمددون فى الشمس ويقيمون حوارات غير مهمة، هم بشر بلا أية فردية. ومع ذلك، تنطوى الرواية على قيمة إنسانية رحبة لأنها انتزعت من الواقع وجود العديد من معاصرينا الذين نلمس فيهم قصور الحياة ووضعته نصب أعيننا.

ويعرض مساء الأحد ذاك لكل وجود هذه المجموعة من الشبان والفتيات لأن الأيام والحياة كلها على نفس الشاكلة عند هؤلاء الناس، وهى تتكرر فى رتابة رمادية. فى نهاية العمل، يتحول ضيق أفق وابتذال المجموعة إلى دراما: إلى شهادة قاسية على العالم بوفاة إحدى الفتيات غرقاً عند السد. وهنا تكمن الباتوسية، فالموت يقضى على أفق رغبات جسدية فى مساء يوم أحد لمسنا فيه حتى الثمالة ضجر هؤلاء الشباب التواقين إلى الحياة على المستوى البدائى، بلا آمال أو أهداف، فى أعظم لا وعى، فى الابتذال.

وإذا ما وضعنا فى الاعتبار مغايرة مواقف العبث المتطرفة التى رسمها بيكيت، فإن **نهر الخاراما** وجماعته من الشباب يذكر بالباتوسية التى يستشعرها المشاهد فى **أيام سعيدة**. إن حقيقة نهاية الإنسان، حقيقة الموت، حين اقتصر وعى هذه الكائنات بالحياة على الرغبات العارضة والغريزية، لتشكل القوة المأسوية لهذا الكتاب؛ كما توطد نزعة الموضوعية مأسوية وضع هذا الشباب الضائع، أبطال الابتذال والشهادة النابضة على جزء من الواقع المعاصر.

ضجر الشباب

تمثل رواية **ألعاب اليدين** (1954)، لخوان غويتيسولو، وثيقة، ربما أقسى وثائق الواقعية الجديدة بما تنطوى عليه من إدانة اجتماعية. وأبطال الرواية هم شباب ما بعد الحرب الإسبانية؛ شباب متمرد ومتبصر، قاس ورهيب، متراوح بين الشر والفوضوية. شباب يأخذ بخناقه الوضع الذى خلفه له الآباء، لأن كل شئ فيه مقرر ومحسوب.

هؤلاء الشباب يشعرون بالسأم ويبحثون عن طريق للهروب من رتابة الأيـــام، بغيــة شــق مجرى لتمردهم والانتقام من المجتمع الذى يشــعرون بــأنهم مـــن ضحايــاه وأنـــه يكبــت حرياتهم، وذلك فى خضم حماسهم للحيـــاة ولصنـــع مســـتقبل مغـــاير. **كانت حياته فى أرو كاس منتظمـة: كـان مسـتقبله بذلـة عليـه أن يرتديها. فبشـهادة الطب عليـه أن يحيـا فى منـزل أبويـه ويتزوج مـن إحـدى فتيـات القريـة الثريـات. كـان واثقـاً مـن أنـه سيكون سـعيداً إذا كـان مفهوم السـعادة. وهــو نفـس مفـهوم والــده، يعنـى الهـدوء والدعـة وعـدم الاهتمـام بالمســتقبل**[13].

ويبحث هذا القطاع من شباب غويتيسولو، فى موت واحد منـــهم، عـــن مخــرج مـــن ضجرهم. وهذا الفعل غير المبرر والرهيب يسوط ضمير القـــارئ الـــذى يكتشـــف إلى أى مدى من العنف يمكن أن يصل شباب يشعرون بالتهميش مـــن مجتمـــع يصيبـــهم بالســـأم، مجتمع هم على خلاف معـــه.

إلى جانب مقاربة هذا الشباب المتمرد فى زمننا، يصـــوغ الكـــاتب نقـــداً للمجتمـــع الإسبانى، بنبرة أقل حدة، لأن الكاتب يلجـــأ فى بعـــض الأحيـــان إلى مواقـــف غوغائيـــة نلمح من ورائها التزاماً يتخطى حقل الأدب. تلك هى نقـــــاط الضعـــف فى عمـــل علـــى قدر عظيم من القوة، يصور فيه قطاعاً من الشباب عنيفاً ورهيبـــاً، تحـــول فـــأصبح تقنيـــداً قاسياً لكل من لديهم شعور بـــالرضى عـــن الرخـــاء والراحـــة الماديـــة. **علينـا أن نبحـث دائماً**، يبدو أن هذه هى مقولة الجيل الراشد، فلا وضع يـــدوم مـــدى الحيـــاة.

وطابع الواقعية الجديدة الذى يميز عمل غويتيسولو يشير إلى أنماط الرواية الأوربية بما يحويه من حس عبثى. فهذا الحس العبثى ومسألة أن يكون هؤلاء الشباب واعين ومحللين لوضعـــهم يتناءيان بالرواية عن سمات الواقعية الجديدة الإسبانية المشار إليها: من حيث هى دعوة للإنسان على مستوى اللاوعى، الأعمى والأخرق. أما درامية روايات الواقعية الجديدة فى إسبانيا فـــلا تكمن فى الغوص بالقارئ فى الشعور بعدمية الوجود، وإنما فى العنف الذى يواجه به أهل القاع غياب أى مبرر إنسانى حقيقى لحيواتهم. ويظهر عنف البسطاء مادةً عالية القيمة، جديرة بأفضل معالجة، لو أتيحت لهم فرصة استخدامه استخداماً مناسباً.

شراسة " الشـــجعان "

فى روايـــة خســـوس فرنـــاندث ســـانتوس، **الشـــجعان (1954)**، البطـــلُ قريـــــــة

صغيرة في ريف إقليم ليون الإسباني، على الحدود مع إقليم أشتوريس، قوامها بعض الرعاة وأحد الأعيان الموسرين وبعض تاجر متواضع والفلاحون من صغار الملاك ورجل غريب وبعض النسوة من بينهن فتاة تعمل لدى ذلك الرجل الموسر وطبيب ريفي. والقرية، بمنازلها البيضاء المصطلية نهاراً بشمس الصيف الحارقة والمنعزلة عن العالم؛ و النهر بما يذخر به من أسماك التروتة؛ والليالي المنجومة والساكنة؛ وحيوانات المنزل والحقل؛ والأطفال هم أيضاً شخوص حكاية معيشة في البؤس ووسط دسائس طغمة من أعيان القرية.

وما تقصه الرواية ليست حكاية أو مغامرة يقوم بها الشخوص الذين يظهرون على صفحاتها، وإنما هي حياة هؤلاء الناس المطبوعين على القسوة والعنف في انسجام مع الطبيعة، والمبتذلين في رتابة أيامهم والعتاة المتجددين في شراستهم على نحو مباغت. والتقنية المستخدمة هي تقنية العدسة، الرصينة في الوصف و الحوار اللذين يكشفان للقارئ عن طبيعة الشخصيات من خلال مواقفها وأفعالها وكلماتها، متجنبة في حذر أي تعليق عليها. لقد تمكن فرناندث سانتوس من تحقيق التنائي لمخلوقاته المتخيلة، وتوصل إلى الكلمات الدقيقة التي تحدد ملامحها، وصور المناخ الشاعري الذي يقربها من القارئ، وعثر على الزاوية المناسبة لالتقاطها بحرفية المهتم بتقنيات السينما ويعمق من لديه شيئ يريد أن يقوله. وهنا نرى واقعية على غير نسق التحقيق السطحي، ففي رواية **الشجعان** يقدم الكاتب عدة مواقف وعدة شخصيات يعبر عن نفسه من خلالها، عن غير قصد، فبها يغول في ماهو إنساني اليوم وإلى الأبد. فحالة الفقر والبؤس التي تحياها قرية في إقليم ليون توصف كأنما من قبل شخص مترع بهذا الواقع ويعرفه ليس من ناحية مايذكره من معلومات مثيرة وحسب بل أيضاً من ناحية تلك التفصيلات التي تعبر عن إنسانية غائرة، فهو يقترب من البؤس لا لكي يستعرضه بل لفهمه والبحث فيه عن ثروة إنسانية، لأن قسوة هؤلاء البدائيين هي تحول للقوة الدفينة فيهم، التي تحولت إلى شر. فالعنف إذاً في أصله أمر إيجابي، رغبة في حياة أفضل لم تجد مجرى أفضل. ورد الفعل إزاء الإحباط

والاختناق هو على نحو ما الذى يحدد معيار الصراع بين الظروف الطاحنة المعيشة على المستوى الجمعى وإمكان الحياة الأفضل لهذه القوة البدائية؛ أى أن المسألة الإنسانية تقدم فى بساطتها الوحشية.

ويشير ألبريس[14] إلى الاختلاف فى الموقف بين الكتاب الإسبان وكتاب بقية أوربا.فهؤلاء يصفون الإحباط الإنسانى بوضع الدراما فى بطل أوحد، هو فى الغالب مثقف يعيش هذا الإحباط ويقوم بتحليله فيما هو يعايشه؛ أما فى حالة الواقعية الإسبانية، ليس البطل من بين المثقفين ولا حتى هو شخص بمفرده بل يتخذ الصراع مستوى اجتماعيا ويعمل فى لاوعى أشخاص بدائيين لا يكمن رد فعلهم في تحليل مواقفهم بل في العنف.

إن الطبيعة الخاصة للشعب الإسبانى هى التى تفسر جزئيا الموقف الذى تبناه الروائيون الإسبان لمواجهة الشعور بقصور الحياة، وهو الصراع الذى يستشعره الإنسان الحديث على نحو خاص. إننا شعب عنيف متأجج العواطف، لديه حس يميل بطريقة خاصة إلى المأسوى المعيش بشكل متواتر على المستوى الجمعى؛ شعب قاس، اعتاد مواجهة أشد ظروف وجوده خشونة لمقاومتها أو الانصياع لها بقوة أكثر وجودية من كونها عقلانية.

من ثم فإن قصور الحياة أزمة تؤثر فى الأساس على القوى التى بوسعها أن تطلق سيل العاطفة أو الغريزة، قبل أن تتيح الفرصة لتحليل الإدراك. ومسألة أن واقعنا الاجتماعى يمكنه أن يقدم عرضاً لأشخاص بدائيين، حيث يمكن لهذه القوى أن تنطلق فى أصالة أعظم، تبرر اختيار الفلاحين أو الفقراء فى المدينة الكبرى كمادة روائية. ولكن مالايقبله الفلاحون أو يقبله شعبنا هو التفسير السطحى لعنفه أو لبدائيته، لأن هؤلاء الناس لديهم حس دفين بالحياة وأسرارها، وهم يقبلون كل ماهو سرى ويقبلون عاقبة الإنسان؛ لذا حين يغيب هذا البعد عن العرض الروائى فإن الواقعية لاتصبح صريحة ولا تصلح شاهداً.

العلامة الزمنية والشهادات

لم يجد التاريخ الاجتماعى من قبل مكاناً له فى عالم الأدب بهذه الرحابة، فالفرد يعرّف بعلاقته بالمجتمع، وتفرض الظروف المحيطة به نفسها على حبكة الرواية. وملمح الالتزام الاجتماعى الذى أضافته الواقعية الجديدة كان الشعلة التى يصبو إليها كتابنا

الشباب الذين نشروا هذا التيار ودفعوا به نحو تزييفٍ لما أشرنا إليه كـأهداف ذات قيمة.

فلقد أسفر التحقيق الاجتماعي وانتقاد البرجوازية ووصف الفقراء من الفلاحين المهاجرين أو العمال من ضحايا أوضاع ظالمة، أسفر عن موضوعات روائية متميزة حين تغوص فى الدراما الإنسانية؛ ولاتكاد تستقيم لو كانت مكتوبة بنثر ردئ أو بلا بنية أو إن غابت عنها تلك البساطة الشديدة القرب من الإخبار المثير؛ ولقد كان النقد شديد القسوة عامة مع الواقعية الجديدة، مستنداً إلى مثل هذه التجاوزات. فلقد اتهمت بأنها مفرطة فى زمنيتها وأن هذا نفسه يضر بها كشاهدة على زمنها. ويقال إنها ليست سوى شريحة طولية من مجتمعنا، مجرد تحليق لايجرؤ على الكشف عن المعنى.

نشر الروائى مانويل غارثيا بينيو[15] دراسة تنطوى على انتقادات قاسية للواقعية الجديدة. وأدان المعنى الزائف للشهادة التى تقدمها الواقعية الجديدة أحياناً. فبالفعل، حين لا يكون الروائى فناناً حقيقياً من اليسير أن نفكر فى أن نقل الواقع لا يعدو كونه نقلاً لما تراه العين، بلا أدنى صياغة أو انتخاب أو تعمق للمشاكل. ثمة اهتمامات اجتماعية واقتصادية وعاطفية، ولاميتافيزيقية يمكنها بشكل ما أن تنم عن ألغاز إنسانية.

صحيح أن الأدب المعاصر يقدم لنا التناقض الحضارى المتمثل فى أن الغرائز ذكية والذكاء غريزى؛ ومع ذلك فإن أفضل الكتاب قد نفحوا تناول هذه الموضوعات مرتبة ذهنية، مرتبة ذهنية هى فى غالبية الأحوال ما ينقص روائيينا. هذا ما يقصد إليه ألبورغ[16] حين يشير إلى غياب البصيرة كعيب أساسى فى الرواية الواقعية الجديدة الإسبانية. ولكن اتهام هذا الناقد لايبلغ فقط أولئك الذين يمارسون واقعية جديدة مبتذلة وبلا موهبة، بل وكثيرين آخرين مازالوا يكتبون طبقاً لقوانين واقعية القرن التاسع عشر. إن المشكلة لأعمق بكثير من مجرد مدرسة أو تيار روائى؛ بل يجب إحالتها إلى مفهوم الرواية نفسه.

فى رأى الكثيرين، تعنى كتابةُ روايةٍ صنعَ حبكةٍ جيدة تجسدها شخصيات تكون متماسكة كأنماط بشرية، ولا شك فى أن هذا حاضر فى أى نص سردى جيد، لكن ينبغى أن يكون هنالك شئ علاوة على هذا، خاصة منذ أن أضحى هذا الجنس الأدبى ميداناً لمشكلات الإنسان الحديث. إن ما يقدمه لنا الفنان هو نظرة متكاملة للحياة والعالم، وهو فى هذا يستخدم، فى كل حالة، التقنية التى يراها مناسبة طالما أفادت

المضمون بشكل مناسب. إن الشئ الذى لامحيد عنه، الضرورى علـــى الإطـــلاق، هـــو أن تكون للكاتب رؤية للعالم وللحياة يعبر عنـــها فى أعمالـــه.

وعلى الرغم من الأخذ فى الاعتبـــار المخـــاطر الـــتى خاضتـــها الواقعيـــة الجديـــدة فى إسبانيا، فإن أى نقد نزيه لايمكن أن يتجاهل هذا التيـــار الأدبي أو يتخلـــى عـــن دراســـته فى كافة تظاهراته، لأنه، من ناحية، يعكس من خـــلال أشـــياعه انســـجاماً مـــع القوالـــب الأدبية والحس الاجتماعى السائد فى تلك الســـنين؛ ولأنـــه، مـــن ناحيـــة أخـــرى، يمثـــل وشيجة طيبة بالواقعية التقليدية فى إسبانيا لأنهـــا -أى الواقعيـــة التقليديـــة- مـــن اليســـير تعرفها فى أفضل تصوير لأنماط من شعبنا، أنماط صُوِّرت بعمـــــق إنســـانى.

الهوامش:

(1) ميريام آلوت : " الروائيون والرواية " ، برشلونة ، سيس بارّال ،1966، ص41.(بالإسبانية)

(2) خوسيه ماريا كاستيليت :"عشرون عاماً من الرواية الإسبانية (1942-1962)"، مجلة "كراسات أمريكية"،1963، عدد يناير-فبراير، ص ص 290-295. (بالإسبانية)

(3) مانويل جارثيا بينيوه :" الرواية الإسبانية الراهنة "، مدريد، غوادارّاما، 1976 .

(4) ر.م. ألبريس :" تاريخ الرواية الحديثة "، باريس ، ألبان ميشل ، 1962 . (بالفرنسية)

(5)- خوان لويس ألبورغ :" حاضر الرواية الإسبانية "، مدريد ، غوادارّاما، جزءان ،1958.

- رفائيل بنيتث كلاروس :" مشهد الأدب الإسبانى "، مدريد ، ريالب ، 1963 . (بالإسبانية)

- إوخنيو دى نورا :" الرواية الاسبانية العاصرة "، مدريد ، غريدوس ، 3 أجزاء ، 1962(بالإسبانية).

- غونثالو تورنتي بايستير :" مشهد الأدب الإسبانى الراهن" مدريد ، غوادارما،1956 (بالإسبانية).

-غونثالو سوبيخانو :" الرواية الإسبانية فى زمننا "، مدريد ، برنسا إسبانيولا، 1975(بالإسبانية).

-خ.م مارتينث كاتشيرو :" الرواية الإسبانية فيما بين 1936و1980مدريد،كاستاليا،1958(بالإسبانية).

-إ.سولديفيلا :" الرواية منذ 1936 "، مدريد ، ألاميرا ، 1980 .

-إ.إغليسا لاغونا :" ثلاثون عاماً من الرواية الإسبانية ،1938-1968، مدريد، برنسا إسبانيولا،1969(بالإسبانية).

(6) ر.م. ألبريس: المرجع المذكور ، ص 351 .

(7) إرنست هيمنغواي:"Depta autum " (ترجمة إسبانية) ، برشلونة ، بلانًا إى خانيس ، ص96.

(8) ر.م ألبريس: نفس المصدر : ص348.

(9) برشلونة ، ماتيو ، 1965 ، ص 165.

(10) إ. همينغواي : " موت فى المساء "(ترجمة إسبانية)، برشلونة ، بلانًا إى خانيس ،ص112.

(11) سباستيان خوان أربود : نفس المصدر ،179 .

(12) فيرجينيا وولف : " فن الرواية "، باريس، Seuil ، ص 16 (بالفرنسية).

(13) خوان غويتيسولو : " ألعاب اليدين "، برشلونة ، دستينو ، 1954 ، ص ص 28–29 .

(14) ر.م. ألبريس: نفس المصدر ، ص 353 .

(15) مانويل غارثيا بينيـــــوه : "الروايـــة الجديـــدة في إســـبانيا"، مدريـــد،غوادارامـــا،1962، ص ص47–80 (بالإســـــــــبانية).

(16) خوان لويس أليورغ : نفس المصدر (جزء أول)، ص23 .

2

إضافة كاتب مكرس إلى الواقعية الجديدة،

كاميلو خوسيه ثيــلا:

خامس إسباني يحصل على جـــائزة نوبـــل فى الآداب

يعد نشر **خلية النحل**، فى عام 1951، بدايـــة الواقعيـــة الجديـــدة فى إســـبانيا. مـــع ذلك، تعرض الأعمال السابقة -التى كتبها ثيـــلا تحت شعار مـــا أطلـــق عليـــه "الروايـــة الوجودية"- ملامح لهـــا علاقة بفكر الواقعيـــة الجديـــدة.

عائلة باسكوال دوارتـــى

ظهرت فى عام 1942، وهى رواية مبكرة فى المشهد الســـردى بعدالحـــرب الأهليـــة. فى نفس العام، نشر خوان أنطونيو ثونثونيغى روايـــة **رجـــل كـــان ســـيصبح تمثـــالا** [(1)]، بمقدمة كتبها خواكين دي إنتريأمباساغوس. كما ساهم كتـــاب آخـــرون فى تغيـــير أفـــق النثر الباروكى للحقبة السابقة من بينهم: ونثيسلاو فرناندث فلـــورس بمجلـــده **الغابـــة الحيـــة** [(2)]، وبـــدرو دى لورنثـــو بمجلـــده **مـــنزل الوحـــدة** [(3)]، وغونثـــالو تورنـــتى باييستر برواية **خابيير مارينيو، قصة تحـــول** [(4)]. فى عـــام 1944، رأت الـــنور **ماريونـــا ريبول** [(5)]، أولى روايات مجموعة **الرماد كان شـــجرة**، لإغنـــاثيو أغســـتى.

وتقدم **عائلة باسكوال دوارتى** أحداثـــا مترعـــة بـــالعنف والجريمـــة، وتســـتخدم لذلك لغة خشنة. وفى الحـــال، أطلـــق علـــى الكتـــاب مصطلـــح **TREMENDISMO**، أى المبالغة فى التشاؤم والعنـــف.

لاقت صيغة ثيلا نجاحا إذا أخذنا فى الاعتبار كثرة تابعيه، وبدا أنه يفتـــح **أفقـــاً** أمـــام من كانوا حينئذ يكتبون. وأثارت أعمال ثيلا تساؤلات مختلفة: أيريـــد إشـــاعة الرعـــب؟ أيعنى العودة إلى "روايات الشطار"؟ هل المسألة مســـألة إبـــداع بطـــل فوضـــوى يكـــون بمثابة الضمير المنتقد للمجتمع؟ ففى رواية ثيلا، إلى جانب العنـــف والجريمـــة، ثمـــة أيضـــاً ميل خيّر إلى الضعف الإنسانى يؤدى إلى محاســـبة النفـــس وإلى موقـــف تطـــهرى. ومـــا لاشك فيه أن رواية ثيلا كانت لها نية نقدية ، كما سيوضح ذلـــك علـــى نحـــو ســـافر فى

مقدمة طبعتها النهائية المؤرخة فى مايوركا فى الثالث والعشرين من أغسطس عام 1960؛ ويشار فيها إلى الخواء والظلم وإمكان وجودهما فى مجتمع تحت غلالة النظام: **أفكر في أن النظام شئ بهيج وحي ومشرق، لكن البائس والميت والمعتم هو ما يوعز زورا وتفخيما بأنه النظام، في حين أنه في الحقيقة لا يعدو كونه خواء.** وباسكوال، بطل الرواية، كائن بدائى، بلا أى مثل، مناهض للنظام المفروض، وهى شخصية قريبة إلى حد بعيد من أبطال الروايات المسلسلة، لكنه يمتلك قوة رهيبة ويحفز على قراءة العمل بحماس. والمغزى الاجتماعى لرواية عائلة باسكوال دوارتى هو الاحتجاج على البنية الاجتماعية والاقتصادية التي دفعت بإسبانيا إلى حرب أهلية.

ويقدم الاحتجاج فى قالب وجودى. فباسكوال دوارتى شخصية مقتصرة على ذاتها، مفعمة بحمية الحياة، تكافح ضد ظروف الحياة المعاكسة كوحش محاصر ودون أن تنظر إلى أية اعتبارات أخلاقية. وينبغى أن نفرد مكانا لهذا العمل فى المشهد السردى الأوربى كرواية وجودية وإن احتفظت بسمات خاصة بها، كما يرى ألبريس[6]. وهى رواية وجودية لأن تيمتها تتمحور في شخصية باسكوال ووجوده، كما يفعل السرد الأوربى فى تلك اللحظة، ولكنها تتجنب طرح التيمة من خلال أبطال يلجأون إلى التحليل الذاتى، بل عبر شخوص بدائيين يعرضون المسألة الإنسانية فى بساطة وحشية وجذرية. وباسكوال هو مثال النمط البدائى فى ردوده العاطفية والبدنية وفى علاقاته الاجتماعية.

تجسدت موهبة كاميلو خوسيه ثيلا فى هذا العمل ككاتب كبير. فالوحشية بلا غلاف أدبى هى شكل من الأشكال البليغة التي تتناوب فيه البدائية والغنائية الشعرية. ولنعط مثلا بهذه الفقرة فى سياقها الوحشى: موت أخى باسكوال فى دن زيت: **المرأة التى لا تبكى كالنبع الذى نضب، لاقيمة لها، أو كطير السماء الذى لايشدو والذى إذا أراد الله سقط جناحاه لأنهما قد تحتاجهما الهوام.**[7]

هنالك من أخذ على ثيلا أن أسلوبه الرفيع لايجعل منه روائيا جيدا. فهو يقع دائما فى شرك الكليشيه، الذى لايناسب نمو الرواية أو تركيب البنية أو تعمق النفسية. لكنه، مع ذلك، بجرة قلم واحدة بوسعه خلق شخوص لاتنسى. قام بول إيلي[8] بدراسة عمل ثيلا وطبق عليه المنهج المسمى باستاطيقا العنف. ويرى ثيلا أن اكتشاف التعبير الأجمل أهم من رصد الملمح النفسى الحقيقى. إن هذه المهارة المكرسة لتجنب الواقع الإنسانى وإبداله بسينوغرافيا أو طرقعة

لفظية كانت من أهم ملامح أسلوبه وضوحا بداية بـ **عائلة باسكوال دوارتى** وعلى امتداد مسيرة الكاتب الروائية.

قدرة تنويع النــبرات

عنبر الراحة (1944) هى الرواية التى تحكى ليس أقل مـــن مغـامرة المـوت البطـئ لجماعة من المصدورين نفحهم المرض البصيرة فيما تجـــول أفكـارهم بـالأحلام الـتى لم يقدر لهم أن يحيوها. وإلى جانب تيمة المـــوت تظـهر تيمـة الزمـن كمصـدر اهتمـام أساسى لغالبية المرض. فى روايته الثانية هذه، يثبت ثيـــلا أن طاقاتـه ككـاتب يمكـن أن تتواءم مع عوالم متنوعة. وهذه الرواية مصوغة فى شـــكل رسـائل أو مذكـرات خاصـة يكتبها عدد من المرضى من نزلاء مصح. أما الشخوص فهم لمحـات، بمجمـل مـن الملامـح الانطباعية. وتقنية الرواية بسيطة: فهى فى مجموعها تجربـــة فى الشـكل، لكـن مضمونهـا يضعها فى مصاف السرد الوجودى فى الفترة التى كتبـت فيـها.

جاءت **مغامرات جديدة ومحن لثريو دى تورمـــس** (1944) لتقـدم محاكـاة جيـدة لروايات الشطار؛ غير أننا نلمس فيها تأثيرات من بايى-إنكـلان، لكـن بـدون المغـزى النقدى لذلك الجنس الروائى الفرعى فى القـرن الذهـى الإسـبانى. ذلـك أن شـخوص العمل أقرب إلى الاستعراض الخرافى منهم إلى تجسـيد الواقـع.

خلية النحل ، أحد معالم الرواية الإســبانية

تقدم **خليـة النحل** (1951) مشهدا لمدريد بعـد الحـرب، لكنـها ليسـت سـوى استعارة أو تمثيل لمساحة بشرية أوســع: عـالم القـادرين وعـالم المضطـهدين، الحـالمين والمستغلين، لأنها بداهة تتجاوز إطـار المرجعيـة التاريخيـة؛ وتسـهم التقنيـة الروائيـة فى تعميق دلالة الرواية. فذلك التوزيع السيمفونى، بلا أبطـال أو شـخصيات بـارزة، يخـدم المغزى الأخلاقى الذى قصد إليه الكاتب، وهو إدانة النفـاق فى مدينـة ضحـت بمنظومـة الأخلاق فى سبيل المنظومة الاجتماعية. والرواية مصوغة كما لو أن مراقبـا بيـده شـريط من المواقف اليومية يقوم بالربط بين هذه المواقف مـن خـلال الحبكـة. وتتحقـق تقنيـة المنظور بتقديم شخص واحد أو حدث واحد من وجهات نظـر متعـددة. ويقـول إيلـي إن قصر زمن الحكاية على يوم واحد تعبير عن موقـف ثيـلا الفكـرى، موقـف تحريـر

الوجود من الماضى والمستقبل لكى يتبقى الحاضر فقط زمنا أوحد وملموساً. وشخوصها أنماط مبتذلة وبلا ملامح، أنماط مهوّسة بأمور الحياة اليومية وبالجنس. وتؤكد كافة هذه السمات نية النقد لدى ثيلا الذى يعبر عنها من خلال هذه اللوحة الحائطية لمدينة جائعة وتعسة.

روايتان شديدتا الاختلاف فيما بينهما

فى رواية **مسز كالدويل تتحدث إلى ابنها** (1953) توجه السيدة كالدويل خطابات أو مذكرات لابنها المتوفى، في مناجاة تحدثه فيها عن حبها له، على نحو سافر وغير معقول، مباشر ومراوغ بشكل شاعرى. ورأى أحد النقاد فى هذا العمل محاولة من ثيلا للتخلص فى كتابته من السرد التقليدى. فليس هنالك تواصل سردى، والقراءة يمكن أن تبدأ وتستمر من أية صفحة. والشهادة الوحيدة على أن هنالك حكاية نجدها فى الكلمة الاستهلالية ثم الأخيرة "للمحرر" الذى يحكى فى إيجاز كيف وصله المخطوط ومن هو المؤلف. وهذه الرواية إيغال وجدانى فى عقل مسز كالدويل الشاذ الذى يسيطر عليه هوس الحب المحرم.

ومجلد **الشقراء** تجرى أحداثه فى فترويلا وهو مكتوب بلغة فترويلية دارجة. وهى رواية تقليدية تقوم فيها الشخوص وطرائق التعبير على مواقف وجودية أولية. وتنبجس النبرة البدائية لهذا العمل آنيا عن إيقاع السرد واستخدام التشبيه وكذلك الدور الذى يضطلع به الغموض والصفة البدائية للشخوص الذين تتسيدهم الغريزة. والشقراء رواية عن الأرض، عن خصوبتها فى مقابل الحضارة المتدهورة. وعناصر هذا العمل -الغابة، المروج، العنف- تؤكد مدلول أن العفوى فى الحياة هو الأقوم.

نحو الرواية البنائية

برواية **وقفة وثامن أيام عيد سان كاميلو لعام 1936 فى مدريد**(1969)، المعروفة أيضا باسم **سان كاميلو 1936**، ينضم ثيلا إلى الاتجاه المعروف باسم "الرواية البنائية". فهو من خلال ضمير المتكلم للراوية البطل يصف مناخ الأيام السابقة على الثامن عشر من يولية، الثامن عشر والأيام التالية عليه. وإذا كان الزمن

هنا محددا فإن الفضاء المكانى غامض، فهو مدريد المواخير أولا: مع غموض كبير فى الشخوص. فبنية ضمير المتكلم السردى ذاك تختلط ببنية المجموع، عبر استدعاء حر لما كان يجرى فى إسبانيا فى ذلك الوقت. فى رأى ثيلا، هذا العمل هو قبل كل شئ اعتراف فردى، مشهد مهلوس لمدريد، أنين هذيانى. يقول غونثالو سوبيخانو [9] إن الفكرة التى تتصدر مجلد **سان كاميلو 36** هى أن إسبانيا شعب تدعو فيه الثورة والرجعية إلى العنف الدموى، فى صراع امتد لقرون، وإن العلاج المناسب للقضاء على كل هذا بلا رجعة قد يكون الحب والتواضع، ودون تحقير الجنس بل نشره فى أرجاء العالم الفسيح.

تطمح رواية **طقوس الظلام 5** (1973) إلى أن تكون صورة برقية للأعوام التى تلت الحرب الأهلية. أما الصبغة الروائية فهى جلية فى العنوان الكامل للعمل: **طقوس الظلام 5** أو **رواية ذات رسالة كتبت لتغنيها جوقة من المرضى كنافلة للقداس المقام احتفالا بانتصار الأخيار وأحوال نعيم الجنة وهى: عذاب القديسة تيودورا واستشهاد القديس بينانثيو، وطرد القديس هوجو الذى حدث انتقاله تحت وابل من ابتسامات العرفان الحقيرة، وإحياء لذكرى الأول من أبريل**. والراوية ضمير منفرد ممتد فى ضمير مخاطب -" أنت"- متأمل، مهوس بالإيروسية. وتستبين الوظيفة النقدية للعمل فى السفر 21 ، فصاحب المناجاة "ساهم كمتفرج شديد الرعونة، وهذا إثمك الخطير، الإثم الذى لا يغتفر ولا يمحوه أى تبتل أليم أو تبتل دموى". وتتكون الرواية من أسفار، فى مكان ملئ بالوحوش يحتضر فيه مؤدى الطقوس. والعدمية الشديدة التى يغرق فيها القارئ لا تعوقه عن أن يعترف للكاتب بالريادة فى سيطرته على اللغة.

التجريب فى اللغة

أى قارئ لثيلا يكتشف فى رواية **مازوركا لقتيلين** (1983) سلسلة من اللمحات المميزة للكاتب على المستوى التعبيرى والشكلى والدلالى على حد السواء: إبداع مخلوقات بدائية كما فى **عائلة باسكوال دوارتى**؛ الأسلبة القادرة على تجسيد العنف عن طريق اللغة؛ تصميم الأنماط التى تظهر وتختفى لتصل بين أجزاء من حيوات

مختلفة استخدمها بنجاح فى **خلية النحل**؛ الكاتب الأخلاقى الذى منذ أول أعماله وحتى **مازوركا...**، تاسع رواياته، يتحين كل مناسبة لكى يؤنب المجتمع الإسبانى على ما سببته الحرب الأهلية وما بعد الحرب من أمراض نفسية؛ المهوّس بتيمة الجنس؛ المازج الماهر لمستويات لفظية مختلفة خاصة الحوار والأدعية فى تكرارات غنائية ذات أثر كبير. هذه الملامح كافة تجتمع له فى هذه الرواية.

بيد أنه إلى جانب الملامح المذكورة آنفاً ثمة أخرى تكسر المنظومة السميولوجية وتشكل فرادة **مازوركا...**، منها، أولاً: العالم المشار إليه، إقليم جيليقية، موطن الكاتب، الذى تحيل فانتازياه المرتكزة على التكرار، تحيل العمل رواية شعرية لكى تكسر مجدداً نمط الكتابة التقليدية فى جنس الرواية. لذا على القارئ ألا يبحث عن قصة عن الحرب الأهلية، بل إن الصراع يأتى هنا كحدث فاصل لخدمة دلالة أعمق. وحكاية الانتقام مجرد ذريعة، خيط رفيع جداً لإقامة لوحة لإقليم جيليقية اليوم وإلى الأبد، بكل ما تقدمه للتاريخ، بدءاً باللغة -تكثر المفردات الجيليقية حتى إن الرواية تنتهى بمعجم كلمات جيليقية- وحتى العادات والتقاليد والمزاج الجيليقى. وثانياً: ينبغى أن نبرز ما لهذا الكتاب من قيمة غنائية، تتحقق بمزج تقنية "الكونتربوينت" فى الحكاية لتناسب التعبير عن العناصر المأسوية فى عالم ثيلا: الموت، الجنس، العنف، الوحدة، النزعة الوجودية التشاؤمية. هذه التيمات -المعبر عنها بشكل جمالى وعبر ملامح أسلوبية- لاتجسد مع ذلك شخوصاً بمستطاعها أن تستوعبها. فالأبطال السطحيون، المفتقرون إلى عمق داخلى، والمصممون بتقنية مازالت تنتمى إلى واقعية العادات يقلصون الإمكانات التى يقدمها جنس الرواية منذ القدم.

حققت رواية **المسيح ضد أريزونا** (1988) نجاحاً كبيراً لدى القراء. والفضاء المكانى للرواية هو منطقة أريزونا وزمن الحكاية هو المتضمن بين عامى 1880 و1920. والرواية لها شكل مناجاة تحكى سلسلة من الوقائع تشترك فيها قائمة مطولة من الشخوص المشار إليهم إجمالاً ودون أن ينصاع المجلد لمرتبتى التتابع الزمنى أو التسلسل المكانى، بل يتبع التداعيات التى تحدث فى الوعى حين يستدعى الذكريات. والمناخ الذى تجرى فيه الأحداث عالم يسيطر عليه العنف والغرائز البدائية. فالعنف يكشف عن الصبغة الوجودية ونزعة التشاؤم المهيمنتين على هذه الحكاية الوحشية. أما اللمحة الغنائية والشعرية فتنتج من قدرة ثيلا على التعبير اللفظى الآسر. وهذا الكتاب

فى مجمله دليل آخر على ريادة هذا الكاتب. أما التجديـــد التقـــنى فيتلخـــص فى أن هــذا العمل كتب دون استخدام أية نقطـــة (فى الـــترقيم).

القصـــص

إلى جانب رواياته، نشر روايات قصيرة وقصصا ومذكـــرات ومجموعـــات مقـــالات وأدب رحلات. وعناوين هذه الكتب تبدلت كثيرا لأنـــه مـــزج بـــين هـــذه الكتـــب فى طبعات مختلفة. من بـــين الروايـــات القصـــيرة نـــبرز: **الجيليقـــى وفريقـــه (1955)** و**لوحة أيقونات دون كريســـتوبيتا الجديـــدة (1957)**. فى مقدمـــة العمـــل الأول وضـــع ثيلا مقدمة تعتبر مجملا لفنه الروائـــى. مـــن نفـــس جنـــس العمنـــين الســـابقين نذكـــر **حكايات من إسبانيا** وتقع فى جزءين: **المكفوفون، والســـذج**؛ وهـــى ملاحظـــات عـــن عالم البشر المتألمين. ومن أهم فصول حياة ثيلا الأدبية كتب الرحـــلات؛ وكتابـــه **رحلـــة إلى القرية** (*) هو أكثرها طزاجة وطبيعية؛ ولكن لايمكننا أن نغفـــل **مـــن نهـــر مينيـــو إلى نهر بيداسوا، ويهود ومسلمون ومســـيحيون.**

كاميلو خوسيه ثيلا كاتب كلاسيكى فى فننـــا الســـردى. وجـــاءت جـــائزة نوبـــل لتؤكدريادته فى تسيد اللغة التى يعمق بها الواقع ويعبـــر عنـــه، وفنـــه منشـــق ولـــه صلـــة بسخرية القرون الوسطى المريرة وبتصوير غويا ونـــثر ســـولانا.

معلومات عن حياة كاميلوخوسيه ثيـــلا

ولد فى ايريا فلابيا عام 1916، و لم يكمل تعليمه الجـــامعى. مـــارس مهنـــة الصحافـــة لفترة قصيرة، إذ كرس نفسه للكتابة منذ أمـــد طويـــل. وهـــو شـــخصية أدبيـــة كـــانت (ومازالت حتى الآن وعلى نحو أكـــثر حداثـــة) مثـــيرة للجلبـــة. واسمـــه دائمـــا مجـــال للحديث، وهو بذلك وريث متطوع لتقليد يرجع الى القـــرن الفـــائت ومآلـــه الـــزوال فى وقت قريب. قام بسفرات إلى أمريكا، وهو خبير عظيم الشأن بإســـبانيا؛ أســـس وحـــرر مجلة **أوراق سون أرمادانس** [من أعظم الإصدارات الأدبيـــة والنقديـــة الإســـبانية علـــى مدى سنين عديدة– المـــترجم].

(*) هذا المجلد نقل إلى العربية : القاهرة ، دار نشر سعاد الصباح ، 1993 ، ترجمة محمد أبوالعطا.

الهوامـش:

(1) مدريد ، دار النشر الوطنية ، 1942 .

(2) سرقسطة ، المكتبة العامة ، 1943 .

(3) مدريد ، دار نشر غارثيلاسو ، 1943 .

(4) مدريد ، دار النشر الوطنية ، 1943 .

(5) برشلونة ، دار النشر دستينو ، 1944 .

(6) ألبريس ، المصدر المذكور ، ص 354 .

(7) الطبعة الثالثة ، برشلونة ، دار نشر دستينو ، 1974 ، ص52 .

(8) انظر: - ILIE , Paul : La novela de C.J Cela , Madrid , 1971 .

(9) انظر: - SOBEJANO , Gonzalo : OP . cit p . 126 .

3

شيء ما أكثر من واقعية جديدة

على امتداد عقد الخمسينيات ظهرت سلسلة من الأعمال تدحض هيمنة الواقعية الجديدة على الرواية. ففي عام 1954 نشر خوسيه لويس كاستييو بوتشي رواية **والموت فوق الكتف**؛ وفي العام التالي، نشر أنطونيو بريتو رواية **ثلاث خطوات لرجل**؛ وفي عام 1959، أصدر أندرس بوش رواية **الليل** ؛ وكارلوس روخاس رواية **قاتل قيصر**؛ فيما نال ألبارو كونكيرو جائزة النقد عن رواية **أخبار سوتشانترى**.

ومن أشهر كتاب ذلك العقد إغناثيو أغستي وثوثونيغي، وكلاهما يكتب واقعية تأثرت بباروخا وبأفضل كتاب أوربا رغم أن أصولها ضاربة في رواية القرن التاسع عشر.

من ناحية أخرى، تشهد بعض الجوائز الأدبية الممنوحة في ذلك العقد على أن شيئا ما أكثر من الواقعية الجديدة حاضر في نتاج هذه الحقبة.

الجوائز

ميغل بونيويل، جائزة أتينيوم بلدالوليد(1959) عن رواية "نرسيس تحت الماء"

يقدم ميغل بونيويل، في **نرسيس تحت الماء**، عملاً ذا طبيعة محيرة. إذ إن من السهل أن نقرأ صفحاته الـ 169 دفعة واحدة، وأن نتابع الطفل والقبرة و القط -أبطال هذه الرواية القصيرة- في أوقات مغامرتهم معاً، غير أنه ليس من اليسير أن تستمر المتعة التي تخلفها قراءة الصفحات الأولى لأن بونيويل، في جو غنائي طافح، يقول لنا أشياء مركبة و يباغتنا بألعاب أدبية من كل صوب وحدب ويتخطى -ليس في قليل من المرات- الرسم المبسط للحكاية ليدخل القارىء في لغز الحياة البعيدة عن أية أهمية.

وفكرة الرواية بسيطة : يختفي طفل وقبرة وقط، وفي نفس الوقت تقريباً تعلن جميع صحف العالم نبأ ظهور مجموعة نجوم جديدة في الفضاء أطلق عليها علماء الفلك اسم "الطفل والقبرة والقط". لكن العثور على عصا الطفل و خرجه في مياه

بحيرة قريبة يميط اللثام عن المصير الأليم الذى لقيــه الأصدقـــــــاء الثلاثــة.

ونرسيس ليس نمطا معتادا ولا هو البطل تقريبا رغم أنه يقـــول ويفعـــل كـــل شـــىء. والكاتب -رجل يكتب قصة للكبار- حاضر على نحـــو متواصـــل فى كلمـــات وتـــأملات الصغير. وهو يوعز إلينا بوجود الألم والجوع وسكون المـــوت وتعاســة الفشـــل فى الحـــب وبهجة الصداقة، وهى تيمات إنسانية لكنها ترى مـــن منظـــور عـــدم الرضـــى واللاتعـــالى الوهمى والمتألق. أما الشفافية والاستدعاء الشـــعرى اللذان يجيـــــب بهمـــا ميغـــل بونيويـــل على التساؤلات فليس لهما مبرر فى ذاتهما على الرغم من كونهمـــــا تســـلية جميلـــة، علـــى الرغم من أنهما يبلغان حد جرح دخـــائل النفـــس.

فى هذا العمل وفى غير واحد من فصوله، يتـــأكد يقـــين لـــدى الكـــاتب : يتماهـــى الحب والموت. وهذا اليقين هو القوة الخفية التى يـــدور فى فلكـــها عـــالم نرســـيس والـــتى تستنفر إزاءها كافة دوافع الطبيعة. وموت الطفل فى البحيرة تـــأكيد أخـــير ليقـــين ميغـــل بونيويل هذا. أما القبرة والقط فيبرزان سحر الطفولة لدى نرسيس، وعلـــى الرغـــم مـــن أنهما لا يكادان يظهران بملامح محددة يصاحبـــــان الصـــبى : القـــبرة بلمســـتها الدائمـــة، والقط بألعابه التى لا غنى عنـــها.

فى تقديمه لهذا العمل ، حاول سانشث سيلبا أن ينقب عن أية ســـــابقة لـــه ونجـــح فى العثور على اثنتـــين: صمويـــل روس SAMUEL ROS ورامـــون غومـــث دى لا ســـرنا، كما أكد على صلة العمل **بالأمير الصغير** لـــــــ أ.دى ســـانت إكزبـــرى A. DE SAINT-EXUPÉRU؛ ومع ذلك، ما أكثر ما تنطوى عليه الرواية من تفرد وأصالة. ومـــــن أهـــم مـــا يلفت النظر سهولة الربط بين الشعرى والفانتازى ليروى لنا فى بســـــاطة رقيقـــة مـــايلى :

كان يطيب لى أن أسير وأسير؛ وكان ذلك رائعا لأننى كنت أسير بجانب قط يمشى فى وقار، يمشى قفزا، وبصحبة قبرة تطير مثل راقصة حين تخيط بطرفى قدميها خشبة مسرح الباليه الذهبية. هكذا تطير القبرة، تخيط بطرفى جناحيها الهواء الذى كان الطفل يستنشقه فى لذة.

والفصول التى ينقسم إليها العمل هـــى بدورهـــا قصـــص أخـــرى متصلـــة بحكايـــة الأصدقاء الثلاثة البسيطة. وتهيمن على كل منها قيمة أدبية معينـــة، ففـــى الفصـــل الـــذى يحمل عنوان "الرجال" مثلا، تنبت القصة من مستوى القلب، بعبـــــارة الشـــاعر الإســـبانى الكبير لويس روسالس؛ ويهيمن على "الغابة" لون وحركـــــة أفـــلام الرســـوم المتحركـــة،

ونذكر منها: **أمسكت القبرة عن الرقص والطفل عن الصفير ونظرا إلى القط...ونظر القط شزرا إلى الطفل وإلى القبرة وأكل فطورا أخضر دفعة واحدة. أمسكت القبرة عن الغناء والطفل عن الصفير ونظرا إلى القط.**

أما نغمات الفانتازيا الحادة فحاضرة فى عالم الأجرام السماوية، ومن أرقى الأجزاء أرجوحة "البروج" والسوق الصاخبة التى ينادى فيها "الشعرى" بين محتفل وساخر: **تفضلوا وانظروا... عينى الرجل الذى جن من الألم، وزجاجة الفورمالين التى يحفظ فيها الألم الذى لن يعرف أبدا!..**

وتتعقد بساطة الفصل الأول إلى حد كبير فيما بعد. فلا مقبرة الأسماك ولا قبر الماء الساكن الذى سيكون مثوى نرسيس بوسعهما إسكات الألعاب الصاخبة فى عالم النجوم، لأن ذينك الفصلين اللذين وصفهما أكثر من ناقد بأنهما رائعين -جنازة الفراشة أو مجموعة تحت النجوم العبقرية- متباعدان أحدهما عن الآخر بما يكفى. وقصة "المشاعل" التى تجرى فيها وقائع البحث عن نرسيس فى المساء ضعيفة لأنها لا تفى بمهمة تفسير كل تلك الأغوار الغريبة التى أراد بونيويل أن يودعها خلفية قصته.

وربما ننتظر من الكاتب توازنا أكبر فيما يختص بالمنحى الشعرى، وبتحفظ أكبر فيما يتعلق بالفانتازيا؛ بل ونسأله أولا ماذا فعل بمسألة البصيرة التى أراد الفرار منها ولا يحل له أن يتجنبها إذا كان يسعى إلى التحاور مع الإنسان.

خوسيه توماس كابوت

جائزة سيسامو لعام 1959 عن رواية فصيلة الإعدام

حصل خوسيه توماس كابوت على جائزة **سيسامو** لعام 1959 عن رواية **فصيلة الإعدام**. وكابوت رجل شاب يمتهن الطب والصحافة، وهو -أولا- من كبار هواة الأدب. فى بادىء الأمر، كتب للمسرح، وكان اكتشفه -على المستوى الشخصى- بقراءة إبسن. وحمله إعجابه بالكاتب المسرحى النرويجى إلى الاهتمام بالمأساة الكلاسيكية فكان إسخيلوس اكتشافا آخر هاما له. وكذلك كالديرون دى لاباركا وشكسبير. ومن بين المحدثين، انشغل بقراءة أونيل وبرنارد شو وبنابنتى BENAVENTE وأونوى. وبعد سفرة قام بها إلى قارة أفريقيا اتجه إلى الرواية. قرأ لتوماس مان وجويس وكافكا وهيكسلى وللروائيين الأمريكان والفرنسيين. كتب

كثيراً لكن **فصيلة الإعدام** هى أول كتـــاب لا يمزقــه.

من يقرأ رواية كابوت هذه لن يحتاج إلى معرفة شيء عن قراءاته السابقة، أو حتى عـــن تكوينه، لأن صدق العمل وتلقائيته يتلافيان أى تأثير سابق. بل ربما اكتشفنا فيـــه الطبيـــب والرجل الذى يرهف سمعه للضعف البشرى والإنسان المقتنع بقيمة الحياة.

ويوضح لنا كابوت فى مفتتح العمـــل أن **فصيلـــة الإعـــدام** تقـــوم علـــى أســـاس حدث تاريخى ذكر في تاريخ "الحروب الكارلية"* . تخفـــق إحـــدى ســـرايا جيـــش القـــائد ثومالكارغى فى الهجوم على موقـــع إتشـــارى أرنـــات فيـــأمر الجـــنرال -إعمـــالا لمبـــدأ الانضباط- بإعدام أحد رجال السرية. وتبدأ أحداث الرواية لحظة إجـــراء القرعـــة بـــين جنود نفس السرية لتشكيل فصيلة الإعدام. وزمن الروايـــة لايزيـــد علـــى ليلـــة واحـــدة، الليلة السابقة على تنفيذ حكم الإعدام. ويشغل الرجال الســـتة الذيـــن يشـــكلون فصيلـــة الإعدام حجرة أعلى الحجرة التى يقضى فيها المحكوم عليه ليلته الأخـــيرة، ويجـــرى بينـــهم حوار مأسوى. فى عنف وبلا تعقيد ينتهون إلى أن إعـــدام الجنـــدي ليكومبـــيرى حكـــم جائر. وبينما ينقضى الليل بين وقائع غير مهمة -وقائع سهر منفر وقـــاس- يحكـــى كـــل واحد من الرجال الستة -فى أسلوب مباشـــر- أول لقـــاء لـــه بباوتيســـتا ليكومبـــيرى، الشخصية التى سرعان ما تتكشف للقارىء جنديا متمـــيزاً ورجـــلاً عظيمـــا.

وتنم الأبعاد التى يودعها الكاتب الفصــــل الأخـــير، والانفعـــال الإنســـانى العميـــق الناتج عنها، عن سمو قامة كابوت الروائية. وترتيب الفصول رائع، وفيـــها يكمـــن تنـــوع ثرى من التفاصيل: من الكوميديا إلى الحنو الرقيق الذى يعكـــس رافـــدا مشـــوقا فى طبيعـــة الكاتب. ومع ذلك، نكتشف أمريـــن متنـــافرين مـــع بقيـــة العمـــل : الفصـــل الخـــاص بالرقيب، المفرط فى الابتذال والتشاؤم؛ وصـــورة الراهبـــات الثـــلاث البلـــهاوات الـــتى لم يشر فيها إلى أى تفصيل يبين ما إذا كن ممرضـــات للأجســـاد أم للأنفـــس. وقـــد نطالبـــه بشيء من الاهتمام بـــالنحو.

وعقدة الحكاية تقترح إشكالية قديمة: التناقض بين القـــانون والعـــدل، والـــتى صاغـــها شيشيرون فى عبارته الســـديدة: **الشدة فى الحق شدة فى الظلم.** فالقـــانون الـــذى

---

* سلسلة من الحروب الأهلية جرت فى القرن التاسع عشر فى إسبانيا بين أنصار دون كارلوس وريثا للعرش إثـــر وفـــاة فرناندو السابع والليبراليين الإسبان ؛ دارت رحاها فى الشمال الإسبانى ، وفى إقليمى الباسك ونـــبرة فى الأســـاس ، ثم امتدت إلى أقاليم أخرى .

وضع لحماية العدل سيسحق الناس والعدل نفســـه. ولا ينبغـي أن تكـون بنيـة العمـل الفكرية معياراً لقيمة كابوت كروائي إذ إن كل ما يوحي بـه الى القـارئ ينبجـس مـن الحس لا من العقل، فبرغم كونه جزءاً من واقع الحياة، لايمكن الإمساك بـه، فضـلا عـن أن أفضل ما يفصح عن روحه هو بنـاء الشـخوص الذيـن ينـهضون بالروايـة وتلـك الصور اللذيذة لإسبانيا الخالدة التي يقدمها الكتـاب. والرجـال السـتة الذيـن يؤلفـون فصيلة الإعدام شخوص تنصاع للاحتمالية الروائية، ينفـح الكـاتب كـل واحـد منـهم رؤية لعالم خاص به. وما شخصية الفرنسـي رينيـه دوفـال إلا ذريعـة كـي يتمكـن كابوت من التعبير عما يحس به نحو إسـبانيا.

ولا يغيب عن حكاية هؤلاء الشخوص مغـزى محـدد، ففـي اللحظـة العصيبـة لا يؤلف بينهم لا رفقة السلاح ولا مـاض عاشـوه معـا بـل توحدهـم الصداقـة الحقـة والحب. وهو ما يؤكده كابوت في هذه الرواية حين يكلـف خوسـتو سانشـث وفرمـين بدفن ليكومبـيري.

ذكرنا أن هذا الروائي محب للحيـاة كقيمـة، ويتجلـى ذلـك في الكتـاب حـين يناجي باوتيسـتا نفسـه في ليلـة مرصعـة بـالنجوم : **أربع وعشرون ساعة أخرى، يـاإلهي...إن كـانت المخاطر والخوف والوحدة ضرورية كي نعي قيمة مدفأة مشتعلة أو أغنيـة حب أو قدحا من الشراب فما أغرب ذلك، أنا نفسي لا أفهمـه، يبـدو أن الأمر هكذا في الواقع، فأنا سعيد الآن... أفكر في أنه قد يكون مرعبا أن أقضي نحبي في هذه اللحظة، في عنفوان شبابي وقوتي، والحياة بـهذا البـهاء، وثمـة كـل هذه الأشياء البهيـة في الحيـاة... إلهي، ما أجمل الحيـاة...حتى الحرب طيبـة إذ يمنـح المرء تصريحا بعطلة ويكـون لـك أب روحـي ولـك حـق في بعض الشراب. آه، لايجب أن نموت الآن، قنا شر المنية يـاإلهي... فما أكثر الأشياء التي...**

وإذا عدت هذه الفقرة دليلا على ما لدى الكتاب من نظـرة خـيرة للعـالم، وعلـى الطهر الذي يرى به الناس والحياة، فقد أبرز كابوت على امتـداد العمـل مفـهوم حـب الشيء المحدد متجاهلا عالم المثل، فأبطاله صالحون دون حاجـة الى تـبرير ذلـك، لكنـهم لا يكافحون من أجل شيء يستحق هذا العناء؛ وهو يعكس فيـهم الشـخصية الإسـبانية في أي زمـن: **لكنك حين ترى الفصيلة أمامك، حين ترى نصف دستة من البنادق مصوبـة نحـوك...، حينئـذ، آه يـا فرمـين، صدقني، سـتدرك أن الحيـاة و الشـمس**

والخبز والمرأة أهم بكثير من الحرية الداخلية ومن عزة النفس ومن البطولة.

راميرو بينيا، جائزة نادال (1960) عن رواية النمل الأعمى

لم يكن أحد سمع من قبل عن راميرو بينيا إلى أن منح جائزة نادال فى عام 1960. فى ذلك الوقت كان عمره يناهز السابعة والثلاثين وكان يقطن بلدة غيتشو، على مسافة 17 كم من بلباو(إقليم الباسك)، مع زوجته وأولاده الثلاثة فى منزل متواضع شيده بما ادخره فى مشقة من راتبيه: راتب موظف فى المصنع البلدى للغاز فى بلباو – فى الصباح– وراتبه من عمله فى دار نشر لكتب الأطفال، فى المساء.

قبل ذلك، كان أبحر على مدى عامين كميكانيكى على ظهر سفينة، غير أن رغبته فى العيش فى كنف أسرته جعلته يهجر مهنته مثلما دفعه، فيما بعد، ضجيج المدينة الى البحث عن حياة وادعة فى غيتشو.

ويفتقر راميرو بينيا الى تكوين أدبى منهجى، إذ قضى أربع سنوات فى المرحلة الثانوية وسنين أخرى فى دراسة الميكانيكا. ومع هذا فهو ليس رجلا بلا ثقافة، فالعمل الحائز على الجائزة أماط اللثام عن كاتب قوى العزيمة وعن حس فنى مرهف بكتابة الرواية.

فى **النمل الأعمى** يصور جهود أسرة لجمع الفحم من سفينة غارقة على شاطىء قريب من بلباو. والشخصية المحورية هى الأب، ساباس، صاحب المزاج البطولى والذى يجسد الفكرة المطروحة على مدى صفحات الرواية الـ 286: الإرادة الحديدية للإنسان الذى يشق طريقه وسط مصاعب جمة ودون أن يعوقه موت ابنه فى حادث مروع. أما اسماعيل –الصبى البالغ من العمر أربعة عشر عاما والشاهد على الحكاية وراويتها– فهو، فى الأساس، من يصور لنا شخصية ساباس. وتشترك بقية الأسرة تباعا فى الحكاية، ليس بغرض التحليل الذاتى بقدر تحقيق التواصل فى السرد وإلقاء الضوء على أحداث الرواية من خلال وجهات نظرهم.

ولا يقتصر راميرو بينيا على رسم الشخصيات، وانما يعرض لنا مفهوما لعالم تتشكل ملامحه من خلال التباين بين ساباس، الذى لايروض، وبين مظاهر ضعف وانفعال المحيطين به.

ذكرنا فيما سبق أن لساباس مزاجا بطوليا، ومع هذا، هنـــالك أمـــر يعطـــل ظـــهوره بمفهوم الرجل الكامل ويرجع إلى جمود النظرية التي يجســـدها وإلى عـــدم اتســـاق الفـــرض الذى تطرحه عن الإنسان مع الحقيقة. فهي تفسر لنا الحياة انطلاقـــا مـــن اعتبـــار العمـــل قيمة مطلقة، العمل الشاق والقاسي من أجل تخطي الصعـــاب والمفتقـــر الى غايـــة تكـــون أسمى منه. يقول ســـاباس لإسمـــاعيل فى نهايـــة العمـــل: **إن النمل لعلى أهبة الاستعداد لقهر كل ما يقف في طريقه.فهو لا يقهر. لماذا؟ من يدرى لماذا خلق هكذا؟**

وساباس رجل مغامر، رجل تجنب مسبقا أى تســـاؤل يمكـــن أن ينـــال مـــن حماســـه للعمـــل: **ليس في وسعي أن أكافح وأفكر في نفس الوقت، فأنا أكافح بالغريزة**، هكذا يجيب زوجته فى واحدة من اللحظات النادرة التي يتوقف فيـــها عـــن العمـــل.

ومن ثم ما يظهره من تماسك فى مفهومه للحياة فى تلك الليلـــة الرهيبـــة حـــين يـــروح ابنه ضحية لحادث دون أن يتوقف العمل، و أيضا لعدم اكتراثـــه وإهمالـــه لمســـألة العقيـــدة التي حسمها وهو فى سن الرابعة عشرة أو السادســـة عشـــرة.

وإسماعيل، الصبي الذى يولد رجلا فى الصراع من أجل انقاذ الفحـــم فى تلـــك الليلـــة المأسوية، هو من يمسك بخيـــط الروايـــة ويســـتعرض شـــخوصها. ومـــن أهـــم ملامـــح شخصيته تماهيه مـــع ســـاباس، إعجـــاب المراهـــق بـــالبطل **لأنه كان "الأب" ولم يكن بمستطاعي، بمحض إرادتي، أن أحطم في لحظة واحدة سيل الأوهام وأحلام البطولة التي توسمتها فيه إبان طفولتي ومراهقتي.**

ومع ذلك، فى أكثر مـــن مناســـبة، يفســـر إسمـــاعيل مـــا يمكـــن أن يعـــد المغـــزى الايديولوجى للعمل، من منظور صـــبي: حتميـــة المفـــهوم الجـــدلى، فنقـــرأ : **نحن أنفسنا مجموعة من الخلايا التي تبث فينا رعبا حقيقيا، كما أن الألم الذى يصيبنا لفقد شخص عزيز يحتاج وقتا لكي ينمو ويصبح فاعلا كأية عملية فسيولوجية.** هـــذه العروق المادية تطل برأسها فى أكثر من مـــرة.

أبدع راميرو بينيا شخوصا آخريـــن يســـتحقون الإشـــادة : الأم -خوســـيفا- امـــرأة تنساق لقواها الغريزية الخالصة واليائسة؛ العـــم الســـكير -بـــدرو- "الإنســـان" الوحيـــد ليلـــة مصـــرع فـــيرمين: **إذا لم يكفك ابن ميت مبررا كي تترك العمل فقل لى ماذا يكفيك؟ إن أفضل ما في هذه الليلة ظفر به الفحم...ليس هذا إنسانيا -يبكي- لاشيء مما فعلناه الليلة إنساني.**

والنمل الأعمى رواية إيقاع بطيء وفقرات مطولة تنطوي على قوة آسرة قوامها، من ناحية، الرقة التي يكشف بها الكاتب لنا عن طبيعة كل شخصية، رجال تسيطر عليهم فكرة واحدة؛ ومن ناحية أخرى، شدة الإحساس بالتضامن الذي يجرد هذه الشخصيات من المصلحة الأسرية كي يتحقق تواصلها مع الجماعة.

وتثير تلك الرقة انفعال القارىء في أكثر من موضع. الآن أتذكر شعور خوسيفا حين يحملون جثمان ابنها فيرمين إلى مثواه الأخير: **الآن لن يكون بوسعي أن أهديه الزورق الشراعي الصغير الذي كان أخ في طلبه في ذلك اليوم الذي توجهنا فيه الى سوق بلباو... كان ثمنه مرتفعا جدا!...بكى كثيرا فوعدته بشرائه له فيما بعد. هذا ما أردت أن أفعله في العديد من المرات، غير أني أعوزني دائما فائض من المال... كان من شأنه أن يدخل السعادة إلى قلبه... كنت أرغب دائما في شرائه لك، أي بني، كنت أرغب دائما في شرائه لك!**

خوسيه لويس سامبدرو ورواية النهر الذي يحملنا (1961)

رواية جميلة لخوسيه لويس سامبدرو، وموضوع أصيل: نقل الأخشاب في النهر. على صفحات هذا الكتاب تطل إسبانيا الخالدة عبر فصول في حياة جماعة من سائقي الأخشاب العائمة في النهر، رجال بدائيون رغم قاماتهم الإنسانية الشامخة. **والنهر الذي يحملنا** رواية إسبانية مائة في المائة، من حيث الأنماط والمناخ ونحو من العمق الفكري لاتغيب عنه وشائج تربطه بالرواقية. غير أنها أيضا رواية معاصرة، ليس فقط لأن أحداثها تدور في عام 1945 بل لأن ضرورة البحث عن الأصالة، وهي القضية المطروحة على صفحاتها، هي إحدى تيمات أدب اليوم ولأن خوسيه لويس سامبدرو حين يقص علينا قصة أمله في المستقبل **كما اكتشفها في رجال النهر**، ويضع نفسه أمام عالم اللامعقول.

تبدأ أحداث الرواية بلقاء **شانون** -الأيرلندي الجنسية والمحارب الذي اشترك في الحرب العالمية الثانية وراوية هذا العمل- **وپاولا**، الفتاة البرية التي تخفي سكينا في صدرها لتدافع بها عن مفاتنها الكثيرة كامرأة. يتبع الأيرلندي الفتاة المراوغة وذات العينين اللتين **لهما دائما نظرة غائرة** حتى موقع **لا اسكاليرويلا** الذي تعسكر فيه مجموعة "المقدمة" من ناقلي الأخشاب عبر نهر التاجه.

بعد الفصل الأول، تستعرض الحكاية أشـــغال وأيـــام رجـــال النـــهر -ومـــن بينـــهم **شانون** منـــذ لقائـــه **بباولا**- المنشـــغلين بنقـــل جـــذوع الشـــجر مـــن **أرانخويـــث** إلى **بارليخوس-دى-لاس-تروتشس**، ضيعة عند منـــابع النـــهر.

وعناوين فصول الكتاب تتفق وأمـــاكن الأحـــداث، مشـــاهد متلاحقـــة مـــن حيـــاة الترحال التى يحياها رجال النهر مرتبة فى توازن حكيم ومتصلة فيمـــا بينـــها بفضـــل هـــذه الفرقة المكونة من عدة رجال وامرأة واحدة، أبطال هـــذه الروايـــة.

فى **النهر الذى يحملنا** ثمة أولا تصويـــر متمـــيز للشـــخصيات. فشـــخصية **باولا**، الفتاة التى غرر بها وتخفى هذا السر كوسم لا ينمحى، شـــخصية نسـائية عميقـــة وعلـــى قدر رحيب من العطاء والتضحية. ويحفظ الكاتب صورتهـــا المثاليـــة حـــتى نهايـــة العمـــل، وهى صورة معكوسة لشخصية **بياتريس** -فاســـم **باولا** اســـم مســـتعار اختارتـــه الفتـــاة لنفسها بدلا من **بياتريس** ، اسمها الحقيقى- من حيث نهوضـــها بوظيفـــة إرشـــاد **شانون** إلى مملكة الرجال، أولئك الرجال الشجعان، مـــن ذوى الـــدم واللحـــم العنيـــف والقامـــة الإنسانية الصلبـــة:

فى الليـل يتسـاءل شـانون إن كـان مـا تعنيـه بـاولا حبـا أم رغبـة. أم هـو مـا يشـبه الجسـد لكونـه ليـس عنيفـا أو بدائيـا أو مباشـرا أو عـودا صلبـا لنـار الحيـاة. لايسـتطيع أن يجـد لذلـك تفسـيرا: إن بـاولا كـالأرض، هـى كـل شـىء. إنـها المـرأة بشـحمها ولحمها وأيضـا روح النـهر، وهـى مبعـوث الآلهـة الـذى تفتـح لـه الأبـواب.

ويلوح أحد رجال النهر -**فرانثيسكو**- الملقب بالأمريكى، رجـــل لـــه مـــاض يثقـــل كاهله غير أنه تتملكه رغبة عارمة فى الخلاص الروحـــى، يلـــوح فى الروايـــة علـــى درايـــة واسعة بالجوع والحب والغريزة لدى رجاله، وهـــو يعـــرف كيـــف يواســـى **باولا** الـــتى تقض مضجعها مرارة دفينة، وكيف يكبـــح جمـــاح نكـــات **دماسو** الجارحـــة، وكيـــف يكشف **لشانون** عن مكنون سره فى تلك الليلة التى وجد فيها السلام مـــع نفســـه، حـــين قرر أن يسد الباب فى وجه كافة الصغائر المحيطـــة بـــه.

من بين شخصيات رجال النهر نذكر **التشيبا**، رجل شائه المظـــهر، ضعيـــف البنيـــة، غير أنه يعرف كيف يكون رجلا فى الفصل الـــذى يواجـــه فيـــه بقـــال القريـــة فى **أويرتا إرناندا**؛ **وأنطونيو** الذى يقسم أنه ليس شريرا وإن حمـــل فى ضمـــيره أكـــثر مـــن ضحيـــة لأنه ولد عنيفا؛ **والكاتشولو** الذى هو فى الأساس رجل صـــالح وعميـــق فى فلســـفته عـــن

الحياة والموت، والحكيم على شاكلة الإسبانى العظيم كيبيدو حين يقول، على سبيل المثال: **لكل مقام احترامه**؛ و **السيكو**، ذلك النمط الرائع لـ "هؤلاء الأوباش" الذين هم رجال نهر التاجه فى رأى أهالى القرى، المقدام فى إنجاز حرفته، الجرىء فى معاملة النساء. وغيرهم كثيرون على صفحات هذه الرواية.

وإلى جانب الأنماط البشرية القوية، تحقق الرواية توازنا شديدا بين بناء فصولها وتوزيعها. ومن بين الفصول التى تخلف انطباعا فى القارىء: فصلا **ثيران سوتوندو** و**إنقاذ الغاليريا** لقوتهما الدرامية؛ والفصل الذى يلتقى فيه **الأمريكى** بالراهب الذى يقضى نحبه فى برج تلغراف **ثوريتا**، لما ينطوى عليه من رقة انسانية؛ وفصل مريضات الجذام فى **تسريو**، بما يعكسه من ريادة ومهارة يستحوذ بهما تدريجيا على القارىء. وثمة ملامح قاطعة لرجال ونساء إسبانيا تجتمع لهذه الرواية التى تتصل مباشرة بما هو إسبانى لأن الكاتب أفسح فيها مكانا لعيون التراث الأدبى الإسبانى إذ تتداخل فيها الملاحم والسير والأمثال الشعبية وأيضا -كما ذكرنا من قبل- نحو من الرواقية الموزعة على نسق يناسب سكان ضفاف نهر التاجه.

وللسير الشعبية التى يغنيها رجال النهر أو يلقيها **شانون** مذاق ساحر أو عبق غنائى، وفق كل حالة؛ وأحيانا تعبر عن جوهر شعور هو فى ذات الوقت بدائى وأصيل، من ذلك الفقرة التى يتذكر فيها **شانون** أغنية "السجين" عندما يشكو **الكاتشولو** من وحدة أهل القرى. فهذه الشخصية تنهض بدور الحكيم الشعبى الذى ينهى خلافا فى الرأى بين الجماعة بمثل شعبى مناسب، و يضفى بهذه الأمثال لمحة من الفكاهة فى وقت الراحة.

للإشارة إلى الفلسفة الرواقية التى نشتمها فى الرواية، ينبغى أن نومىء، أولا، الى الفقرة إلتى يفسر فيها **دون بدرو** لـ **شانون** أهمية "الكرامة" لدى الإسبان، إذ هى ليست مسألة مظهر أو نجاح وإنما تتعلق بالحفاظ على تلك العلامة السرية التى تعنى أن يظل الرجل رجلا. يقول **دون بدرو**: **سينيكا أنموذج الحكيم لدى شعبنا.** ثم يتبع ذلك بالمقولة السديدة لهذا الحكيم القرطبى الأصل : **أحرى بحياتنا، قبل أن تتألق، أن يكون لها ثقل مثل كل الأشياء التى لها قيمة حقيقية.** والرجولة فى عرف رجال نهر التاجة ثقل جوهرى، ومن هنا يبدأ السبيل الذى يسلكه **شانون** ليحقق أمله.

قبل أن نستأنف حديثنا، أود الإشارة إلى إحدى مميزات أسلوب خوسيه نويس

سامبدرو: ما يحققه من توازن بإضافة عناصر وفقرات غنائية إلى رواية واقعية. فبعد وصف حفل شعبى صاخب، تنقلنا إشارة إلى دعة الريف -الذى لا يسمع فيه سوى ضحكة صبية- أو تلك السطور التى يكرسها لتذكر ما يمكن أن تكون عليه مملكة امرأة مثل باولا، تنقلنا إلى طقس أسمى يحيط عالم رجال النهر الخشن بهالة من الأسطورية.

كشف خوسيه لويس سامبدرو عن موهبته الروائية المتميزة حين أبدع تلك الجماعة من عمال نقل الأخشاب بالنهر، رجال من قمة الرأس إلى إخمص القدم. ويتضح مغزى هذا العمل فى تناول الأنماط البشرية وفى وصف المناخات على نحو أشد منه فى الفقرات البلاغية أو المتصنعة التى تصدر عن دون بدرو مثلا أو عن دون أنخل بونثى.

إن ما يعلقه الكاتب من أمل صادق على هذا النهر البشرى، الذى يجرى مجرى التاريخ، ومن إيمان عميق بالإنسان، بعد أن رآه ينبض فى أرجاء العالم الفسيح، هو نقطة انطلاق مواتية لارتياد أغوار أخرى نافذة تُستطلع مشارفها فى مملكة رجال النهر.

منذ روايته **النهر الذى يحملنا** أصبح لخوسيه لويس سامبدرو حضور فى مشهد السرد الإسبانى، كما أنه حقق نجاحًا عظيمًا بين جمهور القراء ببعض الروايات التى نشرها فيما بعد (**أكتوبر،أكتوبر** -1971- و**الابتسامة الاتروريية** -1985-). وتسير روايته الأخيرة حتى الآن -**الحورية القديمة** (1990)- فى خط الرواية التاريخية إذ تدور أحداثها فى مدينة الاسكندرية فى القرن الثالث الميلادى. وتصبو الرواية، دون أن تحقق هدفها كاملاً، إلى الإيعاز ببعض المفاتيح لقراءة حاضرنا انطلاقًا من تلك اللحظة العصيبة المترعة بالتغييرات المتلاحقة.

4

نضج كاتب : ميغل ديلييس

قبل ولوج عقد الستينيات لزام علينا أن نقدم روائيًا كبيرًا: ميغل ديلييس. ولـــد ميغــل ديلييس فى بلد الوليد فى عام 1920، وبلغ الشهرة فى عام 1948 بروايته **ظل شجرة السرو ممتد** التى نال عنها جائزة نادال. ثم دشن رواياته الريفية بمجلده **الطريق (1950)**.

وهو إلى جانب صقل أسلوبه، بتكثيف لغته و شـــحذها، راح يحـــدد ملامـــح كتابتـــه ويختصر عالمه الروائى ليصبح أكثر عمقًا إذ جعل ينتخب الأنمــــاط والمناخـــات والمواقـــف، ويصفى الحكاية عن طريق إذابة الحبكة فى أحـــداث طريفـــة.

وينطلق ديلييس من نزعته الذاتية، ممـــا يســـمى بتيـــار الروايـــة الوجوديـــة فى إســـبانيا؛ وبعد أن مر بمرحلة واقعية بلغ نزعة انتخابية شديدة الخصوصية. وهـــو، مـــن ناحيـــة أخـــرى ورغم توغله فى أسلوبه الخاص والذاتى، منفتح على مختلـــف التوجـــهات الـــتى اتخذهـــا فـــن السرد الإسبانى على مدار الحقبة الطويلة التى يغطيها ديلييس كروائـــى. وعلـــى هـــذا، فـــإذا كانت أعماله الأولى تدخل فى إطار الرواية الوجوديـــة فـــإن روايـــة **خمـــس ســـاعات مـــع ماريو** تندرج تحت بطاقة الواقعية الجديدة الإسبانية؛ بينمـــا تنتمـــى روايـــة **قصـــة غـــريق** إلى جنس الرواية التجريبية اللاحقة. أما رواية **حروب أســـلافنا**، الـــتى تـــدور مـــن وجهـــة النظر التقنية حول محور التجريب، فيمكن إدراجـــها مـــن حيـــث المضمـــون ضمـــن تيـــار الشهادة التاريخية الراهن كما هى حال روايتـــه **377 أ، خـــامة بطـــل (1987)**.

وديلييس الروائى من الـــرواد المكرســـين فى الأدب الإســـبانى لمـــا لـــه مـــن منظـــور شخصى ومميز لحياة الإنسان، لعـــالم ذى ملامـــح محـــددة. وإذا كـــان أبطالـــه فرديـــين ويعكسون دائمًا وجهة نظر المؤلف، يجب أن نعترف بـــأن الكـــاتب فى مســـيرته الأدبيـــة راح يقترب شيئًا فشيئًا، بمسؤولية ووعى نقدى أكبر، من قضايا مجتمعـــه الملحـــة، وهومـــا يشير إليه رامون بوكلـــى RAMON BUCKLEY [(1)].

فى مبتدأ الأمر، قسم النقاد نتاج ميغـــل ديلييـــس إلى حقبتـــين. الأولى تضـــم أعمالـــه الثلاثة الأولى: **ظل شجرة السرو ممتد (1948) ومـــازال الوقـــت نهـــارا (1949) وولـــدى المعبود سيسى (1953)**؛ وتبدأ الحقبة الثانية برواية **الطريـــــق** وتمتـــد حـــتى الآن. ويـــبرر

النقاد هذا التقسيم بما طرأ على أسلوبه من تغيير، وما يدعمه أيضًا من تحول فى مضمون وأيديولوجية الروايات.

من حيث الأسلوب، تتسم أعمال المرحلة الأولى بالسرد التقليدى الأميل إلى نمط واقعية القرن التاسع عشر وإن اخترقه نزوع إلى التأمل الباطنى الذى تكون فيه الحكاية بناءً مركبًا له بطل انفصامى ذو نزعة شديدة الفردية، حسب متطلبات الرواية الوجودية. ومع ذلك، تسير المرحلة الثانية صوب بساطة سردية أكثر حداثة وميلاً إلى الموضوعية والإحساس بالتضامن الإنسانى وتسيد الأنماط والمناخات على حساب الحكاية والإفصاح السافر عن رؤيته للعالم، فيما يتفق وما أورده الكاتب خطاب انضمامه إلى الأكاديمية الملكية للغة الإسبانية. غير أن ما يسم حقًا هذه المرحلة الثانية هو هيمنة المجمل فى مقابل التحليل فى المرحلة الأولى، المجمل الذى يغيب الكاتب عنه تقريبًا ليتجسد فى شخوصه، إلى جانب النبرة الغنائية إلى حد إن البعض نعت كتابته بـ"الواقعية الشعرية".

أما فيما طرأ على أيديولوجيته من تغير فنقول أولاً إنها تتلخص فى عدة اهتمامات واضحة. ففكرته العامة التى تقول بأن الإنسان لكى يكون إنسانًا ينبغى أن يكون أصيلاً تتحدد بشكل أعمق فى المخاطر التى تعترض سبيله لتحقيق هذه الغاية سواء على المستوى الفردى أم على مستوى المجتمع المعاصر. وديليبس مهتم بالإنسان فى إسبانيا ويرمز له بابن إقليم قشتالة، فى خضم حضارة تهمل الفرد وفى مجتمع يأتى شيئًا فشيئًا على المساحات الريفية والإنسانية منذ قرون، وأيضًا بسبب المفهوم المبهم لما يسمى بـ"التقدم" المعاصر.

أعمال ديليبس

ظل شجرة السرو ممتد (1948)

استحق ميغل ديليبس جائزة نادال لعام 1947 عن روايته الأولى. فى مقدمة الجزء الأول من **الأعمال الكاملة** (2) يقبل ميغل ديليبس الملامح المميزة لأسلوبه التى يشير إليها مترجمه إلى الفرنسية كوانـدرو M.E.COINDREAU وهى "الرقة" و"الواقعية" و"روح الدعابة"، وأيضا تلك التى يضيفها مترجمه إلى الإيطالية جوزيبى بيلينى GIUSSEPPE BELLINI وهى "الوجود المكروب" و"الاهتمام بالموت" الظاهر فى

كافة أعماله والعصب الرئيسى لروايتيه **ظل شـــجرة الســـرو ممتـــد والورقـــة الحمـــراء** ولقصصه التى جمعـــت فى مجلـــدات **القيلولـــة وريـــح الجنـــوب والمعتـــوه والكفـــن.** ويضيف ديلييس إليها: قربه من الطبيعة ومناخ الريف بحثًا عن قيم أرســـخ وأنمـــاط حيـــاة أشد أصالة من تلك التى يجدها فى ما يطلق عليه العـــالم المتحضـــر.

من حيث المنظور التقنى والجمالى، قال ديلييس عـــن هـــذا الكتـــاب: **رواية متوسطة المستوى، غير واضحة النبرة؛ وهى ككل الأعمال الأولى ليســـت سيئة بسبب مـــا ينقصها بل بسبب إفراطها.** فهى مفرطة فى الوصــــف، مفرطـــة فى التفســـيرات، مفرطـــة فى رسم لوحات التقاليد التى قد تناسب الواقعية التقليديـــة أكـــثر.

ويعتـــبر إوخنيـــو دى نـــورا EUGENIO DE NORA [3] روايـــة **ظـــل شـــجرة الســـرو ممتـــد: قصـــة فلسـفية مطولـــة ورتيبـــة، تغلفهـا كـــل ســـودية ثـــامن- عشرية**، غير أنه يعـــترف بـــأن الكتـــاب يشـــهد بدايـــات "صرامـــة أخلاقيـــة" مقنعـــة (وضرورية ولامحيد عنها) فى حالـــة روائـــى أصيـــل مثـــل ديلييـــس الـــذى ينفـــرد بهـــا على نحو يفوق معاصريه. ويـــرى ديلييـــس أن مـــا ينقـــذ روايتـــه الأولى هـــذه "جـــدة موضوعها" وما يتسم به مـــن قلـــق ووجوديـــة.

يتولد اهتمام بـــدرو -الشـــخصية الرئيســـية- بـــالموت مـــن تجربـــة بعيـــدة عنـــه، فموت زميل بالمدرسة يخلـــف أثـــرًا شـــديدًا فى هـــذه الشـــخصية المفرطـــة الحساســـية والمتأثرة بجو الزهـــد فى مدينـــة آبلـــة (قـــد يكـــون مـــن الهـــام دراســـة دلالـــة هـــذا النطاق الروائى) وبالتربية الـــتى تلقاهـــا علـــى يـــد معلـــم صـــارم وذى بصـــيرة. هـــذه التجربة، مـــوت الآخـــر، خاصـــةً إذا كـــان صديـــق الطفولـــة، هـــى نقطـــة انطـــلاق إحدى الثوابـــت عنـــد البطـــل الـــذى يعـــى أن حيـــاة البشـــر زائلـــة، فيمـــا يغـــدو تشاؤمًا مريرًا تجاه الحياة ويقـــوده فى النهايـــة إلى موقـــف غـــير أصيـــل.

إلى جانب هذا الوعى المرهـــف بـــالموت، يعـــانى البطـــل مـــن لامبـــالاة المحيطـــين به إزاء أخطر حقيقة فى الوجود، وأيضًـــا مـــن تشـــيىء الإنســـان الـــذى يفضـــى إليـــه الموت. فيما يتعلـــق باللامبـــالاة المعتـــادة إزاء ظـــاهرة المـــوت، يشـــغل البطـــل شـــاغل مغاير: عـــرض الحيـــاة الـــذى يستشـــعره مزاجـــه كطفـــل، طفـــل شـــديد الحساســـية علـــى نحـــو مَرَضـــى. وإلى جـــانب فكـــرة ســـرعة انقضـــاء الزمـــن، هنـــالك فكـــرة استحالة استرجاع الماضى والحـــس الحميمـــى الذاتـــى بـــالزمن.

ويتمثل رد الفعل الأول لدى البطل إزاء وعيه بعرض الحياة فى ميله إلى الهروب منـــه إلى شعوره بوحدة الوجود، وهذا ما يفسره اختياره لحياة البحر كمهنة. ومن ثم تحول "أنا" البطـل إلى ذاتية منغلقة، يرمز لها بهدية ابن صاحب المركب: بارجة داخل زجاجة. فالوحدة كملجـأ للذات تيمة شفيفة على صفحات الكتاب. لكن الذات المنعزلة هي موقف غير أصيل في البطل، لأن العالم موجود ولأن الإنسان كائن اجتماعي. فيتزوج، لكن موت زوجه المباغت في حادث يلقي به من جديد في غيهب اليأس فلا يمنعه من الانتحار سوى إيمانه بالحياة الآخرة وتعـاليم أستاذه الزاهد وأهمها الصبر فى الشدائد.

مازال الوقت نهـاراً (1949)

تندرج هذه الرواية أيضاً فى إطار ميل ديلبيـس إلى النزعـة الطبيعيـة، كمـا تحمـل بعض هنات روايته الأولى، منها كثرة التفـاصيل فى الوصـف وغيـاب المجمـل. وعلـى صعيد المضمون، تسير فى نفـس خـط العمـل الأول: تنويـع علـى حكايـة الجميلـة والوحـش، فى رأى غونثـالو سـوبيخانو: **الوحـش ذو النفس الجميلة يشعر ملائكيـاً بـانجذاب إلى امرأة ذات جمال آسر ويعتبر مجرد تأملـه هـذا الجمـال مـبرراً للنبـل.**[1] ومع هذا، فإن معالجة ديلبيس له وجودية. فهو يقدم مسـعى رجـل مشـوه جسـدياً إلى السمو بالروح وتجاوز ما قد يكون أصل عقدته فى الحيـاة: فبطلـه سباسـتيان ابـن لأب مشوه وأم قاسية ومدمنة للخمر. وهو على الرغم من إعاقته وفقره يكـافح كـى يتفـوق على نفسه بالسعى من أجل حياة كريمة، فيعمل فى أحـد المحـال الكـبرى لكـن الحيـاة تضع فى طريقه العوائق دائماً. أولاً، مـن خـلال فتـاة مـن حيـه تحـاول أن تتجنـب فضيحتها بإغواء سباستيان لكى يصبح أبا للابن الذى تنتظره، فيـهرب سباسـتيان حـين تتكشف له الخديعة ويعلق أملاً على حب أفلاطونى نحو أجمـل وأغـنى فتـاة فى المدينـة. فيشرع فى إصلاح أمه وأخته بكل ما أوتى من قوة. وحين تنسـى الفتـاة الثريـة قفازهـا فى المتجر يعتقد مالكه أن سباستيان سرقه فيطرده، وبهـذا تبـوء بالفشـل كافـة الجـهود وآمال التفوق فى جو من المرارة الشـديدة.

ابنى المعبود سيسـى (1953)

يسبق نص هـذه الروايـة شـاهد مـن سـفر التكويـن: **أثمروا واكثروا واملأوا**

الأرض. وتبرز هذه الرواية من خلال تطور الشخوص ودون اللجوء إلى طروح أخلاقية فكرة أن الزواج لا ينبغي أن يقتصر على إنجاب عدد قليل من الأبناء أو على ابن واحد، فالابن الوحيد من المعتاد أن يفسد بتدليله وبإعطائه هامشا أكبر من الحرية، ولأنه إذا توفي يدمر الأسرة. فرويس، والد سيسي، رجل متقلب ومبتذل لكن آفاته الأخلاقية -مثلها مثل عيوب سباستيان الخلقية- يقابلها شعور الحب الأبوى والرغبة فى اعتبار الابن مبررا لحياته. فهو يحيا من أجله ويضحي بكل شئ مهما كلفه ذلك.

وتتمثل التيمة المأسوية فى هذه الرواية فى ترسخ شخصية سيسي الانعزالية وانقطاع أواصر الحب مع أبيه تدريجيا وفشل الأب فى كسب ود ابنه. ويعقب موت سيسي انهيار الأب روحيا إذ يخيب مسعاه وتغدو حياته بلا معنى . وهذه الرواية إدانة صريحة لنظريات مالتوس Malthus، من خلال الأحداث التى تكشف لنا عن الدرس المستفاد. وهذا العمل الإنسانى ثمرة الوقائع الغزيرة التى لم يبخل بها المؤلف على الرواية.

الطريق (1950)

تدشن هذه الرواية المرحلة الثانية فى كتابات ميغل ديليبس. تدور فى عالم الريف المحبب والمترع بالدلالة فى روايات ديليبس، والذى تستحضره ذاكرة طفل، دانييل، أو **المو تشويلو** (حليق الشعر)، بطل الرواية والذى يجسد الموضوع الأساسى للعمل: بداية دانييل فى عالم الكبار، وهى بداية خاضعة لتوجيه والده الذى يريده"رجلا متقدما". والتقنية السردية المستخدمة هنا تتمثل فى راوية فى ضمير الغائب، كلى المعرفة، يستخدم شخصية البطل مركزا للتوجيه ؛ أى أنه **راوية خارج القص-مؤذ.** ومن خلال هذه التقنية ثمة ازدواجية فى المنظور تتيح للقارئ المضمر مشاركة البطل فى اصطدامه بالواقع الاجتماعى، لكنها تتيح له أيضا تمحيص ملابسات هذا الصدام من موقع الراوية الكلى المعرفة البعيد. كتب روبرت سى.سبايرس: **يرجع اختلاف المنظورين إلى أن البطل طفل برئ، فى الحادية عشرة من عمره، وأن الراوية يتبدى لنا شخصا راشدا ومحبطا؛ وكثيرا ما يحس بضرورة التدخل فى القص لشرح الأحداث، وهو ما انتقده كثيرون، لكن هذا الإجراء له وظيفة بنيوية إذ يعكس**

التطور النفسي للبطل. وعلى مدى النصف الأول من النص تقريباً، يحقق نحواً من التوازن بتدخلاته الشارحة. لكن مع تقدم السرد يفهم البطل الحياة شيئاً فشيئاً وعلى نحو أفضل، مما يحقق امتداداً مساوياً للراوية في ضمير المتكلم -أي أن يكون مؤدياً (الصبي) وأن يكون متأملاً (المراهق القريب من النضج)- إلى أن يبلغ منظوراً مساوياً لمنظور الراوية الكلي المعرفة. ووراء هذا التطور الوجودي، ثمة جدلية أخرى بين الطبيعة والحضارة. فمن خلال زاوية نظر البطل البرى، يستشعر القارئ المضمر قوة الحضارة المدمرة للطبيعة، وهذه التجربة تربط تطور حياة البطل بالخلفية السياسية والاجتماعية لعالم هذه الرواية.[5]

وتبدأ الرواية بجملة جامعة لايمكن أن تكون صدرت إلا عن الراوية، راوية فى ضمير المتكلم سيأخذ مكانه داخل شخصية البطل، دانييل الموتشويلو، لكى يقيم من هناك عالمه الروائي. ومع ذلك، لا مندوحة من القول إننا منذ اللحظة الأولى فى الرواية نلاحظ وجود مسافة بين العالم الداخلى للطفل/البطل -من داخل أعوامه الأحد عشر- وبين طريقة تعبير الراوية. فهذا يحكى لنا ما يتذكره البطل على مدى الليلة السابقة على رحيله عن القرية وذهابه إلى المدينة للدراسة. فالراوية يبدأ فى شرح أن مبرر الأب لخروج دانييل من القرية هو أنه يريد أن يجعل منه شيئا أكبر من صانع جبن، مهنة والده، لأن الدراسة فى المدينة تعنى "التقدم". لكن دانييل لا يشارك والده هذا الرأى، ويتذكر شيئا طريفا: رامون، ابن الصيدلى، الذى يدرس الحقوق فى المدينة والذى كان يعود متغطرسا مثل الطاووس وينظر إليهم جميعا مترفعا ويتيح لنفسه عند خروجه من قداس الأحد أو الأعياد الدينية أن يصحح كلمات دون خوسيه، القس، الذى كان قديسا (ص7).

ثم يعرض لنا الشكوك التى يقع دانييل فريسة لها فيما يتعلق بالتقدم وعلاقته بأبيه: كان يعتقد أنه على علم بكل ما يمكن أن يحصله أى رجل من علم. كان يقرأ بطلاقة، الخ.، فى حين كانت مدة الدراسة فى المرحلة الثانوية والجامعة أربع عشرة سنة...المهم العمل والكد فى أشياء نافعة (ص 8). فى هذه الصفحة يحدد لنا المكان والزمان اللذين تدور فيهما الرواية: تقلب دانييل الموتشويلو فى فراشه فأصدر ياي الفراش الحديدى صريرا مزعجا...ففى تمام التاسعة من صباح الغد سيستقل القطار السريع وسيودع قريته حتى أعياد الميلاد.

وهذا الفصل الـــذى يتحـرك كغـيره مـن الفصــول طبقـا لذكـرى مـا هــو معيــش، فى ذاكــرة دانييــل، يقــدم لنــا أحــد شــركاء للبطــل: روكــى **الموتيغو** الذى يكبره بعـــامين **ولم يكن صبيا عاديا**. ووالـــده هـــو **بكو** الحـــداد الـــذى كـــان دانييل معجبـــا بقوتـــه الجسـدية وكـــان يقارنـــه بـــرامون **الشديد التأنق والمتيبس والشاحب** (ص9). إذا كان هـــذا هـــو التقـــدم فـــهو لا يريـــد أن يتقـــدم. ثم يحصـــى طموحاته التى تتلخص فى أن يعيـــش مثلمـــا يعيـــش أبـــوه.

هنالك أهمية خاصة لمنفرج فى أرضية الغرفة يتسلل منه ضـــوء الـــدور الأرضـــى لأنـــه سيكون قناة الاتصال بعالم والديه. وهو فى هذه اللحظة ذريعة مناســـبة كـــى يقـــدم لنـــا حوارا قصيرا مع والدته الـــتى كـــانت **تبكى وهى تعد ملابسه** (ص 11). تقـــول الأم: **يمكنك أن تصبح شيئا عظيما في الحياة**. وفى رأيـــه الشئ العظيم **هو أن يكون مثل بكو الحداد...، بعظهره الوحشي والقاسي كأنه بدائي**.

وهو يتقلب فى الفراش كمن يقلب أمرا فى فكـــره، والآن يحكـــى لنـــا كيـــف فطـــن إلى طموحات والده فيما يتعلق بمستقبله، منذ ســـنوات ســـت خلـــت. كـــانت تنـــاهت إلى مســـامعه مـــن خـــلال منفـــرج **السقف على الرغم من أن دون خوسيه القس، الذى كان قديسا، كان يقول إن التصنت على حديث الآخرين إثم**. ويفســـر هـــذا المشهد أيضا منحى الإدانة الاجتماعية في هـــذه الروايـــة: **كلا، هذا الصبى سيكون له شأن آخر...ثم أطلق كلمة بذيئة وضرب على المنضدة بقبضته الغاضبة. كان يبدو غاضبا من أحد، لكن دانييل الموتشويلو لم يستطع أن يحدد ممن؟ حينئذ لم يكن دانييل يعلم أن الرجال فى بعض الأحايين يغضبون من الحياة ومن نسق للأمور يرونه مزعجا وغير عادل** (ص13). فى الفصـــل الأول، تظـــهر موضوعـــات معتادة فى أعمال ديليبس: التناقض بين الحضارة والطبيعـــة وغمـــوض مفـــهوم التقـــدم فى المجتمع المعاصر ونية الإدانة الاجتماعيـــة.

يوميات صيـــاد (1955)

فى نفس الخط الذى دشنته رواية **الطريق**، تســـير **يوميـــات صيـــاد** الحـــائزة علـــى جائزة الدولة فى الآداب لعام 1955. يقـــرر أحـــد الســـعاة فى أحـــد المعـــاهد التعليميـــة بالمقاطعات، يهوى الصيد، تسجيل مغامراته فى الصيـــد والأحـــداث الصغـــيرة فى حياتـــه

المبتذلة، فى شكل يوميات. وهنا يمارس ديليبس فن الإيحاء، الكشف عن العوالم المركبة بالتلميح فقط. إذ كتب كتابا أترعه الشعر بما يحويه من رقى تعبيرى، خلفية شعرية تصطدم باللغة الممزقة والدارجة لساع فى معهد تعليمى. ومن الأشياء المثيرة للإعجاب فى هذا المجلد الملاحظة المرهفة وحب الطبيعة.

يوميات مهاجر (1958)

بعد أن نشر مجلد' فى أدب الرحلات، **روائى يكتشف أمريكا**، وعلى أساس نفس هذه التجربة، كتب **يوميات مهاجر** (1958). فالساعى الصياد يهاجر إلى شيلى مع أحد أقاربه بحثا عن الثروة...وأيضا عن نوع من السمان قيل له إنه سهل المنال إذ تكفيه ضربة مقشة. تبدأ التجربة بإخفاق شديد، وبعد عام من الترحال يعود الساعى إلى عمله القديم المريح. والمغزى الاجتماعى الذى ينطوى عليه هذا العمل مطروح فى هذه الفقرة التى يقدم فيها ديليبس شخصية الساعى: **رغم تواضعه وسذاجته وبدائيته المفرطة، يمكنه أن يؤدى دور أى بورجوازى عملاق ليعطينا فى الغد معيار حقبة متقلبة وعارضة على نحو ما، حقبة حرمت فيها الإشارات الصوتية، حقبة هى فى نهاية الأمر مرتع لرجال عظام ينامون قيلولة متراخية فى ظل إعلان مبطن وفائق الوصف بالصمت** (ص10). يفسر غونثالو سوبيخانو هذه الفقرة على النحو التالى: **تحمل هذه الكلمات فى طياتها نبضا من النقد الاجتماعى غير المباشر على أقل تقدير، لأن لورنثو رجل يخرج من السبات ومن فساد المدينة، التى هى هدف سخريته الصحية، بحثا عن عيد الحرية الأصيلة وعن الآفاق الرحبة لمخلوقات الطبيعة**[6]. ويمثل الصيد لدى ديليبس البساطة التى يدعو إليها كل البشر، كما يمثل الاتصال الصحى بالطبيعة.

الورقة الحمراء (1959)

النطاق الروائى لهذا العمل هو إحدى مدن المقاطعات. وموضوعه: الوحدة التدريجية التى يحيا رهينة لها موظف بسيط أحيل إلى التقاعد. وتقاسم البطل، السيد **إلوي نونيث**، وحدته الفتاة التى تقوم على خدمته واسمها **لادسي**. وموقف هذا الرجل المحال إلى المعاش –ونذير أن حياته لن تدوم طويلا– يرمز له بالورقة الحمراء

التى هى آخر أوراق دفتر ورق التبغ. وينفق دون إلوى وقتـــه فى تناســى اقـــتراب الورقـــة الحمراء–الموت: يتنـــزه وينتظر خطابات ويزور أصدقاءه ويقــــص علـــى لادســـى حياتـــه الماضية. وبعد زيارة لابنه فى مدريد يعود محبطا فيما تتلقـــى لادســـى، الـــتى كـــان لهـــا فى القرية خطيب ذهب ليؤدى الخدمة العسكرية ثم وقع له حــــادث أليــم، تتلقـــى مـــن دون إلوى عرضا بالزواج فتقبـــل.

والرواية موزعة على اثنين وعشرين فصلا، تتناول الأحـــــد عشـــر الأولى إحالـــة دون إلوى إلى التقاعد وذكرياته وانتظاره للفتاة؛ وفى الجزء الثــــانى، يقـــوم البطـــل بســـفرة إلى مدريد، ثم ينتهى بحلول الربيع ويشرب الاثنان نخب رغبتهما فى عــــدم الانفصـــال، مثلمـــا حدث فى نهاية الجزء الأول حين شربا نخب عيد الميلاد واكتشــــافهما للصحبـــة الطيبـــة.

ويتناول هذا العمل أيضا تيمة الموت على نحو أكثر تفصيـــــلا: الشـــعور بالرهبـــة إزاء اقتراب الأجل، وكذلك الوحدة. ولا يقصد بذلك الهـــروب منـــه بـــل التمـــاس الصحبـــة وتعزيز الإحساس بالحياة من خلال عاطفة شخص آخر، والآخـــــر هنـــا شـــخص بسـيط وصالح، ويمكن لهذا الشيخ بدوره أن يقدم له الأمان والحنان. وهــــو برهـــان آخـــر علـــى تعاطف ديلبيس مع البســـطاء.

الجـــــرذان (1962)

تتواصل هذه الرواية مع رسالة الكاتب الـــــتى طرحـــها فى **الطريـــق**: الدفـــاع عـــن الفلاحين والريف القشتالى، عن منظومة حياة فى طريقها إلى التلاشى، عـــــن ذلـــك العـــالم الذى يحتضر والذى يطلق المؤلف صرخة لإنقاذه برسالته الإنسانية هــــذه. وهـــو أيضـــا رد فعل ضد قرار الحكومة بوقف مقالات كانت تنشرها جريدة "شمـــال قشـــتالة" عـــن حالـــة الريف فى ذلك الإقليم. ومدير الجريدة فى تلك الآونــــة لم يكـــن ســـوى ميغـــل ديلبيـــس نفسه. وتحولت إدانة ذلك الإجراء الحكومى إلى رواية، غير أن هــــذا العمـــل أسمـــى مـــن أن يقتصر على الإدانة، إذ إن لغته الرمزية تغطى كل شىء فيه، مـــــن بنيـــة العمـــل نفســـه إلى حساب الأيام والشهور. وبنية العمل دائرية، مركزهــــا ســـكان قريـــة منغلقـــة علـــى نفسها ويحكمها قانون الحول الزراعى، من بـــذر البـــذرة إلى الحصـــاد. ثمـــة إشـــارات إلى فترة زمنية محددة، من أكتوبر إلى يونية 1956، لما لهذا التاريخ مـــــن دلالـــة سوســـيولوجية، فهى الفترة التى شهدت موسم الهجرة فى إسبانيا من الريـــف إلى المدينـــة، وهـــو الموضـــوع

الذى سيكون هدفا لمعالجات أخرى فى أعمال أخـــرى لـــــه.

والزمن الأساسى هنا هو زمن الحـــول، فصـــول الســـنة والأيـــام والشـــهور، الـــذى تعكسه عناصر الطبيعة من مطر ورياح وجليد..إلخ.، زمـــن يظـــهر فى الروايـــة فى دورتـــه الكاملة. أما النزعة التقليدية التى يدور فى فلكها هذا العمـــل فتتجلـــى ليـــس فى اســـتخدام التقويم العادى بل الكنسى كما هى العادة فى المجتمعـــات الزراعيـــة.

على مدى هذه الدورة الطبيعية، وبطلاها الإنسان والأرض، والـــتى يكـــون القـــارىء شاهدا على فشلها، هنالك محاولة لتحليل المبرر الاجتمـــاعى لهـــذا الفشـــل برغـــم وجـــود سبب طبيعى يتمثل فى سقوط جليد كثيـــف. لـــذا ثمـــة مواجهـــة بـــين ثـــلاث فئـــات اجتماعية: دولاب البيروقراطية الحكومية، وقوامها أفراد جـــاءوا مـــن النطـــاق الحضـــرى ليعرقلوا بجهلهم تقدم المجتمع الزراعى الذى ينهض هنا بـــدور البطولـــة -تجســـد شـــخصية العمدة، خوستينو، حلقة الوصل بـــين هـــذا النظـــام البـــيروقراطى والمجتمـــع الزراعـــى-؛ وأبناء القرية الذين يقف إلى جانبهم **دون أنتيرو** القادر؛ أما الفئة الثالثـــة فتمثلـــها عائلـــة العم **راتيرو**، رمز الفرد الحـــر واللااجتمـــاعى والبدائـــى، المنـــاقض تمامـــا للفئـــة الأولى والمتناغم مع الثانيـــة.

وأهم شخصيات هذه الرواية: النينى، ابـــن **راتيرو**، رمـــز الاتصـــال بـــين الطبيعـــة ومجتمع القرية. وأهمية هذه الشخصية تكشف عنها بنية العمل نفســـه، ففـــى أول مشـــهد فى الرواية نحضر هبوط النينى القرية، وفى المشهد الأخـــير، صعـــوده مـــن القريـــة إلى أرض العم **راتيرو**. ويقدم لنا هذا الصبى خبيرا بأمور الحيـــاة ومعلمـــا للجماعـــة فيمـــا يختـــص بكل شىء وممثلا للحكمة الإمبيريقية القائمة على معرفـــة الطبيعـــة. منـــذ الوهلـــة الأولى، يظهر الصبى بدلالة إيحائية ذات طابع ديـــنى،**أقول إن النينى يعلم كل شىء، يبدو إلها**، تذكر بفقرة من الإنجيل -لوقا:41 ، 42- عن يسوع بين آباء الكنيســـة. وثمـــة تلميـــح فى الشاهد الذى يورده الكاتب من الإنجيـــل فى مقدمـــة كتابـــه. وهـــذا التفســـير الرمـــزى يقترب من الأســـطورة.

تقول بيلار بالومو : **هنالك مبرر مزدوج لما أصاب المجتمع الزراعى من فشل، فمن ناحية، ثمة نظام اقتصادى ظالم يحول بينه و بين تقدم تقنى ينقذه؛ ومن ناحية أخرى، يعتبر من رواسب نظام اجتماعى بائد كان بوسعه النجاة - كما يقول برودن - بالعودة إلى الجذور، بالإحياء، بالعودة إلى الإنصات لصوت الطبيعة المنقذ، بالعودة إلى معرفة تفسير**

العلامات. لكن ثمة منظومة أشد قدما من تلك، منظومة الطبيعة والتهميش واللااجتماعية الممثلة في شخصية راتيرو، نوع منقرض كتب عليه أن يموت في الأسر[7]. من أهم مقومات هذه الرواية أيضا اللغة المصوغة بها.

•

خمس ساعات مع ماريو (1966)

رواية تسير فى تيار الواقعية الجديدة الإسبانية، وتعتمد المناجاة الذاتية والمنظور تقنيتين لها، على نسق بعض أعمال وليام فوكنر، وهى الرواية الوحيدة لميغل ديليبس التى تحتل فيها المرأة دورا هاما. وتحوى نقدا عنيفا للطبقة المتوسطة الإسبانية وللرياء الدينى التقليدى.

ويجمل غونثالو سوبيخانو دلالة هذا العمل: **أنموذج لاستحالة التفاهم بين امرأة بسيطة ورجل ذكي ومركب الشخصية**. وتناسب بنية العمل هذه الرسالة. فتقوم **كارمن سوتو**، البطلة، بمناجاة فردية لكى تبرر أفعالها وتلقى بنائحة اللوم على زوجها المتوفى، **ماريو ديث كويادو**، الذى لم يعد يستطيع سماعها. ودفاع هذه المرأة عن نفسها إدانة للرجل الذى لايستطيع الدفاع عن نفسه، لكن نفس هذه الإدانة هى فى ذاتها دفاع عنه وإدانة المرأة لنفسها، ومن ثم معنى المفارقة فى هذا المجلد. والرواية تختصر إلى حد كبير عناصر بنيتها الداخلية: فالمكان هو حجرة بها جثة المتوفى، والزمان خمس ساعات بين هبوط الليل وطلوع الفجر.

ويبدأ كل فصل بفقرة من التوراة مكتوبة بخط مائل، كذريعة لكى يبدأ شرود المرأة مرة بعد مرة حول واحد من الهواجس الثابتة لديها: ذكرى سنوات الزواج والخطبة بل وما قبل ذلك، فتمتد تلك الساعات الخمس من الثرثرة إلى الحقبة العصيبة التى مرت بها إسبانيا إبان الحرب الأهلية وما بعدها. والعالم الإنسانى المتضمن داخل المناجاة الفردية هو أيضا عالم واسع وسرعان مايلوح موزعا طبقا للتعارض بين قطاعين كبيرين: جانب المتوفى وبعض أصدقائه وابنه الأكبر وكل المساكين المغلوبين على أمرهم؛ وجانب الأرملة و أهلها وابنتها الكبرى وصديقاتها وكل المحظوظين ومن خنعت عليهم السلطة الرسمية. ولفهم معنى هذا التعارض يكفى تحليل الشخوص.

كارمن هى المرأة الإسبانية التقليدية التى ترمز إلى **إسبانيا** محددة، راضية عن ماضيها وحاضرها. وماريو مثقف ليبرالى، رمز إسبانيا التى تنظر إلى المستقبل. وتأخذ ملامح ماريو فى

الوضوح من خلال المناجاة الذاتية ومن وجهة النظر الوحيدة للمرأة كرجل نزيه ليس لكونه رجلا ملتزما بمبادئه بل لأنه يبحث عن مبرر لوجوده فى مبادئه.

أسلوبيا، تتميز **خمس ساعات مع ماريو** على وجه خاص برصد اللغه الدارجة: التعابير والكلمات الشائعة، والعامية والاستخدمات الدارجة، كما تتميز بفن الإيحاء بالضيق من خلال التكرار. وتعطى اللغة المستخدمة إيحاء بعالم مغلق ومبتذل ومحب للذات.

قصة غريــق (1969)

بهذه الرواية يقترب ميغل ديلبيس من الطليعة الأوربية من حيث التجريب فى الشكل وغموض عالم هذا التجريب. وربما كانت أكثر أعماله طموحا وأكثرها انفصاما عن كل ذلك الأفق المحدود السابق كما رأى بعض النقاد (غارثيا بينيوه). وهذا العمل يذكر بـ ميلوش Milosz وفيه يبلغ الكاتب، إلى جانب عمق المضمون، اكتمالا أسلوبيا ملحوظا. أما الحكاية الأساسية فتذكر بـ **تحولات** كافكا. وهنا، بعد أن يصيب الدوار **خاثينتو سان خوسيه** من جراء عمله الرتيب فى شركة دون أبدون، يسائل نفسه عن معنى الوجود فيترل به العقاب ويصبح "كبشا " لايجد مخرجا إلا فى الريف بعد أن خمد وعيه كإنسان.

وينبغى أن تصنف هذه الرواية من حيث مضمونها فى خط السرد الوجودى. أما من ناحية الشكل فهى رواية بنائية كانت شائعة فى ذلك الوقت فى إسبانيا. وتنطوى على بحث فى ضمائر شخوصها، كما أن تركيب النص كرواية له أهمية خاصة، فإلى جانب الأجزاء السردية، ثمة حوارات ومناجاة وتقنيات أخرى. وللنطاق الاجتماعى هنا صفة استعارية مثله فى ذلك مثل المكان. إنها أمثولة الخوف من بطلان الذات وأنموذج إسبانى موضوعه تلاشى الذات. ومن خصوصيات هذا العمل أيضا نقد اللغة. ففى عالم دون أبدون، يكرر الجميع حديثا ممجوجا وشعارات إعلانية. ويتمرد **خنارو وخاثينتو** وحدهما ضد هذه اللغة التى يقبلها الجميع.

الأمير المخلــوع (1973)

من حيث نطاقه الروائى، يعتبر هذا المجلد عودة إلى عالم الطفولة والمدن النائية فى أعمال سابقة. وبطله طفل، ومناخه المترل الذى يعيش فيه هذا الطفل، يبت

بورجوازى تقليدى. أما الحكاية فالعنوان ملخص لها: طفل هو أصغر الأبناء يخلع عن عرش "آخر العنقود" بعد ميلاد أخت جديدة له فيحاول لفت انتباه أمه بادعاء أنه ابتلع مسمارا. زمن الرواية اثنتا عشرة ساعة فقط، وعدد فصولها اثنا عشر. ومن خلال وصف يوم فى حياة الطفل **كيكو** ثمة إشارة إلى المجتمع الذى يحيط به، لكن الأهم هو دراسة هذا الطفل الذى يحيا لحظة عصيبة. ووجهة النظر هنا موضوعية، فلا راوية هنالك وإنما تنبثق الرواية من نفسها؛ يتحدث البطل ويتحرك كأن أحدا لا يراقب سلوكه. لكن هذه الموضوعية تخلف انطباعا بأننا إزاء قصيدة. ثمة إيقاع فى تسرب الساعات، وفى تكرار بعض مفردات الطفل، وعودة ظهور بعض الصور والأصوات. وليس هذا مجلدا آخر وحسب من أعمال ديلييس، بل هو كتاب تبلغ فيه كتابة ديلييس اكتمالا من نوع خاص.

حروب أسلافنا (1975)[8]

رواية كتبت كلها تقريبا فى صيغة حوارية. فيما عدا المقدمة والفصل الأخير المكتوبين فى صيغة قريبة من "الإخبار" يقوم فيهما راوية متخيل وظاهر، الدكتور **بورغينيو**، بدور الوسيط بين القارئ والقصة التى ستحكى لنا من خلال سبعة حوارات تمثل نواة الرواية. وتدور المقدمة والخاتمة حول تقديم المريض، **باثيفيكو بيريت**، بطل الحكاية المسرودة.

وتوزيع الأحداث على الحوارات السبعة يضمن فهم حكاية **باثيفيكو** طبقا لتتابع كرونولوجى تقريبا لأن ما يهم كعنصر دلالى هو حكاية **باثيفيكو** نفسه التى يحكيها هو. وتضفى خصوصية أن حكايته مسجلة على شريط صفتين متخيلتين فى هذه الحالة لكنهما غالبا ما تكونان الصفتين الغالبتين على أية حوارات مسجلة على شريط: العفوية والموضوعية. مع هذا، فالعفوية المفروضة فى الحوارات لها بنية مرتبة، وفقا للتطور البيوغرافى للشخصية. والفضاء الروائى الذى تدور فيه أحداث الفصول الأولى هو الريف. فى الفصل الرابع، يحدث الانتقال من الريف إلى السجون المختلفة التى سيذهب إليها **باثيفيكو**. هذا الانتقال يخدم غرض المؤلف، بعد أن حقق أقصى تطور فى شخصية البطل، من طفل على قدر كبير من الحساسية، الذى هو **باثيفيكو** فى الفصول الأولى، إلى شاب يرتكب جريمة بلا أدنى تأنيب ضمير.

وحروب أسلافنا رواية شخصية de personaje فبائيفيكو هــو الــذى يحمــل دلالــة العمل، فيما يتعلق بالكشف عن عالم الكاتب وكونه هــو مــن يضطلــع بهــذه المهمــة. ويمثل بائيفيكو بيريت البراءة الطبيعية التى يحاصرها عنف مجتمع تنافســى، ويظــهر لنــا فى وسط جغرافى محدد وذى دلالة هامة: إقليم قشتالة الريفى، وسط يحــدد بــلا أدنى شــك معالم شخصيته. والشخصية والمناخ هما اللــذان ســيحكمان ردود أفعالــه إزاء أحــداث الرواية. حتى الجريمة التى قد تبدو عشوائية، مصرع تيوتيستا، يمكــن فهمــها انطلاقــا مــن هذه العلاقة: الشخصية–المناخ–الماضى. فيما يختص بالشــخصية، ســتتعرف شــيئا فشــيئا على أهم سماتها وهى الحساسية المفرطة، المرضية تقريبا، تمتلك قــوى غريبــة وبعيــدة عــن مناخ يتنفس عنفا؛ فحروب آبوى و إلبيا إشارة واضحــة للمــاضى، وهنــالك تعــاطف جلى نحو الشخصية التى تقوم بالوساطة لإحلال السلام: عمه بكــو، الــذى يســأله هــل من الضرورى فى الحياة أن نكون دائمــا ضــد أحــد؟ وهــل بوســعنا أن نحيــا دون أن نتنافس؟، و هو ما يقربنا من معنى الحرب كفعل عنيــف مثلــه مثــل المنافســة، العنــف الذى يحمله المجتمع التنافسى فى طياته. فى كل الجزء الثــانى مــن الروايــة، لاتفعــل هــذه الشخصية شيئا سوى تأكيد أنها بريئة رغم ارتكابها أفعــالا إجراميــة، شــخصية بريئــة لم يفلح العنف أو الوسط فى إفسادها وأنها، وحيدة، تسعى وراء السلام بمنــأى عــن العــالم، لأنها لا تتفق ومقولــة الأب: اقتل أو تقتل.

تتنقل الفضاءات المكانية فى هذه الرواية بين ريــف قشــتالة والســجن. أمــا دلالــة الريف فهى تسير فى الخط الذى يفصح عنه ديلييــس فى خطــاب انضمامــه لمجمــع اللغــة الإســبانية: **من موقعى القشــتالى، مــن منظــورى الشــخصى، إليكــم الإشــكالية التــى سعيت إلى عكســها فى كتبى. لقــد قتلنــا الثقافــة الريفيــة، لكننــا لم نستبدلها بشىء، على الأقل ليس بشىء نبيل. وتدمير الطبيعة ليس فقط تدميرا ماديا بل هو تدمير دلالــة الطبيعة عند الإنســان، وهو تمثيل روحى وحيوى بــه.**

ومقاربة زمن هذه الرواية تتطلب نمطين من التحليل: تحليــل زمــن المغــامرة وتحليــل زمن القراءة. والزمن الخارجى للنص يتألف من سبع ليــال متتاليــة: بغــض النظــر عــن الزمن الداخلى الذى له علاقة بما يسرده بائيفيكو وينسحب علــى حياتــه كلــها. هــذا الزمن، كما أشرنا، مرتب طبقا لتطور حياة البطل. ثمة القليل مــن العــودة إلى الــوراء أو الاستباق، على اعتبار أن تطور شخصية البطل يتطلب خضــوع الحكايــة لمســألة إعطــاء

بيانات مرتبة تتناسب و مرور الزمن. ورواية **حـــروب أســـلافنا**، كرواية حوارية، لها أكثر من سابقة تاريخية: **لاثيليستينا** أو الروايات الحوارية لبيريث غالدوس أو لبيو باروخا. أما الظرف الجديد فى هذه الرواية فهو اعتبار أن الحوار منقول عن أشرطة تسجيل يكشف الدكتور **بورغينيو** عن وجودها، كحالة إكلينيكية فى تجربته المهنية.

على المستوى التعبيرى، تصنف هذه الرواية ضمن تيار الرواية الراهنة التى تهتم اهتماما خاصا بلغة الحديث، كنمط من أنماط الكتابة الأدبية. ويستخدم الكاتب هذا الملمح الأسلوبى كمطلب، من مبدأ أن اللغة القشتالية كلغة حديث هى إحدى خصوصيات أهل الريف التى تتعرض للاندثار فى مجتمع متقدم ولا يحترم الخصوصية، كما تتهددها وسائل الإعلام.

صوت السيد كايو المتنازع عليه (1978)

تدور هذه الرواية، كالسابقة عليها، فى الريف، وتدعو إلى الذكاء الفطرى والقيم الإنسانية. وهذه الدعوة تقف فى وجه نظرة متشائمة للحياة السياسية.

القديسون الأبرياء (1981)

ميغل ديليبس -مؤلف **الجرذان**، وكاتب الروايات الريفية ومبدع شخوص هم "مذلون ومهانون"، والمدافع لنفس هذا السبب عن الأبرياء فى المجتمع- هو وجه الرواي الذى يظهر فى هذا العمل. والجديد هنا، ويختص بالنطاق السردى، هو أن الريف ليس ريف قشتالة التقليدى، الذى تسيد أعماله حتى هذه اللحظة، وإنما مزرعة جنوبه مقاطعة بلد الوليد. وقد أدى ذلك إلى تغيير فى المظهر التعبيرى للنص. فشخص ما فى ضمير الغائب -بموضوعية ظاهرية فقط، لأن المسافات بين الوصف وصوت الكاتب ورأيه قصيرة للغاية- يقص الأحداث من داخل الشخوص الذين أحيانا ما تحمل عناوين بعض فصول الرواية أسماءهم، وفى أحيان أخرى، هم أبطال الفصول الأخرى. رغم ما تحتفظ به من سمات تيار الوعى، تعبر اللغة تعبيرا صادقا عن المناخ الريفى من خلال البنية النحوية والمفردات ومعرفة الكاتب بعقلية شخوصه وجو القنص، الإشارة الثابتة إلى الريف فى هذا العمل. لذا، ففى **القديسون الأبرياء** لم يغب الدور الذى يعطيه ديليبس للمستوى التعبيرى -فهو يقول فى خطاب انضمامه

إلى الأكاديمية الملكية للغة: إن ريفنا يفقد حتى لغته بسبب تأثير وسائل الإعلام الجماهيرية عليه-؛ غير أن ما يطالب به يبلغ جوانب أخرى بالنظر إلى دلالة النطاق السردى -قرية- وإلى صنوف المهانة والجهل التى يحياها أهلها الممثلين تمثيلا مثاليا فى شخوص الرواية . فالبطل **أثارياس** له وجه مشابهة **بالعم راتيرو** وأيضا بـ **باثيفيكو**؛ وأخته هى **لاريغولا**، المرأة الطيبة التى تطمح إلى تأمين مستقبل أولادها وزوجة **بكو القصير** الذى يسخره السادة لخدمتهم خاصة **إيفان** الذى يعمل **بكو** لديه كـ"سكريتير" فى أيام الصيد. **وأثارياس وبكو القصير** هما الشخصيتان اللتان يكشف ديليبس فيهما إدانته ولا إنسانية السادة. والفصل الذى يحمل عنوان "الحادث"، الذى وقع لبكو، يمثل عقدة هذا العمل ويفجر المأساة فى الفصل التالى الذى يقوم ببطولته **أثارياس**. وأبناء **لاريغولا وبكو** يمثلون هنا اختلاف طبائع جيل الأبناء الذى يحمل مؤشرات واضحة لجيل الشباب فى زمن كتابة الرواية. من بين الأبناء، **تشاريتو**، **الطفلة الصغيرة** -يواصل ديليبس فى هذا العمل رسم مخلوقاته المتخيلة من خلال الأسماء ومن خلال الملمح أو اللفتة التعبيرية- معاقة عقليا، وهى **وأثارياس** البريئان اللذان يكثف فيهما الكاتب دلالة الرواية ويحولها إلى رمز. رمزى وغنائى أيضا هو الدور الذى تقوم به الحدأة، الشئ الوحيد الذى يمتلكه **أثارياس**. ويتسبب موت الطائر على يد السيد إيفان فى وقوع جريمة لا معنى لها يرتكبها **أثارياس** المصاب بقصور عقلى، فى الفصل الذى يختتم الرواية؛ انتقام مأساوى ارتكبتها البراءة الجريحة والمحاصرة. ودلالة الجريمة هنا مشابهة لما تحمله أحداث أخرى فى روايات ذات بنية مشابهة أيضا: موت الصياد المتسلل فى **الجرذان** على يد **راتيرو** أو موت **تيوتيستا** على يد **باثيفيكو**.

وتتركز القيمة التطهرية للعمل فى جريمة **أثارياس** وتتكشف فيها من جديد الصبغة الأخلاقية لدى الكاتب الذى يدين مجتمعا محددا: المجتمع الإسبانى بعد الحرب الأهلية، ويدافع عن الفلاحين القريبين من الطبيعة ولكنهم مهمشون من جانب مجتمع ظالم. ومن المكونات الحاضرة فى هذا العمل الرقة والشعرية وروح الفكاهة. ثمة فكاهة فى الفصل الخاص بمحو أمية الضيعة، ورقة فى حوارات وإيماءات **أثارياس** مع **الطفلة الصغيرة** ومع الحدأة. وتنطوى هذه اللمحات على تفصيلات تغتنى بها الحكاية وتبرز الظروف المأسوية فى حياة هؤلاء القديسين الأبرياء.

رسائل حب عجوز شــــهوانى (1981)

يستخدم ميغل ديليبس التقنية الرسائلية فى هذه الرواية المتراوحـــة بـــين روح الدعابـــة والسخرية، فالبطل رجل أحيل إلى المعاش يقرأ فى مجلة إعلانـــا تطلـــب فيـــه ســـيدة مـــن يراسلها. وقوام هذا العمل رسائل هذا الرجل الشيخ، واسمـــه **إوخينيو سانث بثيبا**، الـــتى يكشف فيها شيئا فشيئا عن حاضره الصغير وعن ماض يتكشـــف للقـــارىء مـــن خـــلال الخطابات. والبطل كائن متناقض كان فيما مضـــى يعمـــل محـــررا فى إحـــدى الصحـــف، رجل شهوانى وذكى أيضا، لم يعـــرف الحـــب تقريبـــا إلا فى الأحـــلام. فى كـــل رســـالة يتوغل القارىء على نحو أعمق فى خصوصية ذينك الكـــائنين وحـــتى النهايـــة الـــتى ربمـــا كانت قاسية على نحو مـــا.

337 أ – خاتمة بطـــل (1987)

يشير عنـــوان العمـــل إلى رقـــم **خيرباسيو غارثيـا دى لا لاسـتزا** –بطـــل العمـــل– الجندى فى البحرية الإسبانية –لأرمادا– على مـــتن ســـفينة "خـــوان دى أوســـتريا" إبـــان الحرب الأهلية الإسبانية. وعبارة "خاتمة بطل" تناقض الرقـــم الـــذى ينطـــوى علـــى نـــوع من المفارقة، وهى إشارة إلى موقف ديليبـــس مـــن فكـــرة الحـــرب. والرقـــم الظـــاهر فى العنوان لا يظهر فى متن الكتاب إلا ابتداء مـــن صفحـــة 338، ونقـــرأ فيـــها: – **أيعجبك الرقم** *337* **أ ؟ وحـــين أومـــأ خيرباســـيو بالإيجـــاب أضـــاف: لا تـــهتم ، ســـندعوك بـــه. وهكـذا تحـــول خيرباســـيو غارثيـــا دى لا لاســـتزا إلى** *337* **أ، رقـم يتبعـه حـرف، رقـم مشفر كأنه اسم جاسوس.** وبالفعل، من تلك اللحظـــة فصـــاعدا، فى الروايـــة، ســـيطلق عليه 337 أ، فى الوقت الذى يقترب فيه العمل من النهاية، فى اللحظـــة الـــتى يكـــون فيـــها البطل على وشك التحول فى موقفـــه الـــذى ينطلـــق مـــن إحســـاس بالأمـــان وبالهيـــاج الأيديولوجى والوطنى، التحول من اعتبار الحرب حربـــا صليبيـــة إلى الشـــك فيـــها. لـــذا تتصل نهاية البطل المخدوع بالعبارة التى ينقلها ديليبس مـــــن شـــاهد المقـــبرة الجماعيـــة فى معسكر اعتقال داتشاو، نفس العبارة التى تتصـــدر الروايـــة وهـــى لهـــذا الســـبب مجمـــل لمغزاهـا: **ذكرى للموتى وعبرة للأحيـاء...**

والجزء الثانى من العنوان، **خاتمة بطل**، له علاقة بالجزء الأول من العمل: روايـــة تكويـــن الشخصية وبداياتها فى عالم النضج. ويقول المؤلف إن هذه الرواية تصبو إلى اســـتدعاء تجربـــة

دِلِيبس الذى فاجأته الحرب وهو بعد فى ريعان الصبا، التجربة التى وسمت جيلـــه إلى الأبـــد. والكتاب لا يطمح إلى أن يكون رواية تاريخية بل يحكى قصة تطور عدة شخصيات مشـــحونة برموز تشير إلى تلك اللحظة التاريخية وتفسرها. فإذا كانت شخصية بابا ليون تمثيلا لأنصـــار الأمير"دون كارلوس" وريثا للعرش قديما فإن شخصية ماما ليتا تمثل المرأة الإسبانية التقليديـــة، ويمثل بابا تيلمو الرجل الليبرالى والجمهورى. وينشأ البطل فى عالم آخذ فى التكشف ومتسارع صوب تلك التجربة المأسوية.

وهذه الرواية موزعة فى ثلاثة كتب. يضـــم أولهـــا الفصـــول مـــن الأول إلى الســـابع ويختص بطفولة خيرباسيو وينتهى بإصابة الطفل بإغمــــاءة لفـــرط حساســـيته ولأنـــه رأى تماثيل المسيح مصلوبا وداميا فى مواكب عيد القيامـــــة. ويشـــتمل الكتـــاب الثـــانى علـــى الفصول من الثانى إلى الثالث عشر ويبـــــدأ بدخـــول البطـــل المرحلـــة الثانويـــة ويحتفـــى بذكرى انتخابات عام 1936 فى إسبانيا لينتهى بأحداث الأيـــــام الأولى للحـــرب الأهليـــة. ويختص الكتاب الثالث بالفصول من الرابع عشر إلى الحـــادى والعشـــرين، وتـــروى حيـــاة بطلنا جنديا فى "لا أرمـــادا".

وأهم سمات هذه الرواية التناص الذى له علاقة بكافـــة أعمـــال الكـــاتب الســـابقة، إذ إن بها حضورا لافتا لملاحظات ونصوص وتشـــخيصات مـــن مجلـــدات أخـــرى لديليبـــس كما تشير إلى العديد من البؤر الدلالية التى ألمحنا إليـــها فى كتبـــه الأخـــرى وتنبـــنى علـــى نجاحات أنجزهـــا فى مراحـــل ســـابقة. مـــن ثم، يذكرنـــا بابـــا تيلمـــو بـماريو فى خمـــس ساعات مع ماريو، بينما تنطوى طفولة خيرباسيو علـــى الكثـــير مـــن الملامـــح المشـــتركة مع طفولة بائيفيكو بطل حروب أسلافنا. وتذكر بعض الملامح الفكاهيـــة، خاصـــة عـــالم المرأة، بمثيلاتها فى رواية الجرذان. وتتفق هــــذه الروايـــة-المجمـــل وموقـــف ديليبـــس إزاء المرحلة التى يشير إليها زمن الرواية، وهو زمن مستدعى من الذاكـــرة، لـــذا نحـــن بصـــدد إعادة خلق انطلاقا من الزمن الحاضر، زمن كتابة العمل، فيمـــا كـــانت إســـبانيا خارجـــة لتوها من الفترة الانتقالية السياسية التى بـــدأت فى عـــام 1975.

الهوامـــش:

[1] ثمة العديد من الدراسات المكتوبة بالإسبانية عن ديليبس منها:-

BURCKLEY,Ramón,:*PROBLEMAS FORMALES DE LA NOVELA ESPAÑOLA*,Edición PENÍNSULA, 1968; HICKLEY,L.,:*5 horas con Miguel Delibes.El hombre y el*

novelista,Madrid,Prensa Española,1968; Umbral,F.:***Miguel Delibes***,Madrid, Espesa, 1970; Alonso de Los Ríos, C.:***CONVERSACIONES CON MIGUEL DELIBES***,Madrid, Novela y cuentos, 1971; LOPEZ MARTINEZ, L.:***LA NOVELA DE MIGUEL DELBES***,Murcia, 1973;PAUK,EDGAR: ***MIGUEL DELIBES, desarrollo de un escritor***, Madrid,Gredos,1975; REY,A.:***La originalidad novelística de Miguel Delibes***, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1975;BARTOLOME PONS, ESTHER: ***MIGUEL DELIBES Y SU GUERRA CONSTANTE***, BARCELONA, AMBITO LITERARIO, 1979; GULLON,AGNES: ***La novela experimental de Miguel Delibes***, Madrid, Taurus,1980; Varios Autores: ***Estudios sobre Miguel Delibes***,Madrid, Editorial de la Universidad Complutense,1980.

(2) يقع في أربعة مجلدات، برشلونة، دار نشر دستينو، 1964-1970.

(3) إوخنيو دي نورا : المصدر المذكور ، ص ص 155-164.

(4) انظر: Nora, Eugenio de: Op. Cit., 1-II pp. 155-164 -

(5) انظر: Sobejano, Gonzalo: Op. Cit., pp.168 y ss. -

(6) انظر: Spires,Roberto C.:**La novela española de posguerra**, Madrid, Planeta, 1979, pp.78 y ss. -

(7) انظر: Sobejano, Gonzalo: Op. Cit., p. 174. -

(8) انظر: Palomo, Pilar: Op. Cit., pp. 201 y 202. -

5

ميداردو فرايلي، قصاص

في عام 1954، نشر ميداردو فرايلي أولى مجموعاته القصصية تحت عنوان"في الضوء تتبدل الأشياء". ومنذ ذلك التاريخ وحتى عام 1986 الذى أصدر فيه (دار نشر كاتدرا) منتخب "القصة الإسبانية بعد الحرب" -حيث صنف نفسه، فى المقدمة، ضمن جيل إغناثيو ألديكوا ورفائيل سانشث فيرلوسيو وكارمن مارتين غايتى وخسوس فرناندث سانتوس وألفونسو ساسترى-، نشر المجموعات القصصية التالية: "فى الضوء تتبدل الأشياء" (1959)، و"قصص حقيقية" (1964)، التى نال عنها جائزة النقد، و"مكتشف العدم وقصص أخرى"(1970). كما أعاد نشر بعض مجلداته وأصدر منتخبى "الأيام المعدودة"(1972) و"كتاب الأمثلة"(1979).

وتصف بيلّار بالومو [1] قصص هذا الكاتب "باليومية المتبصرة". إذ تتلخص حنكة ميداردو فرايلى، أولاً، فى أنه انطلاقاً من خصوصية معينة يسمو بالعلاقة الإشارية المأخوذة من الواقع إلى رؤية مشحونة بالرمزية الإنسانية تتصل بقضية وجود الإنسان. وتطبّق بيلار بالومو على أعمال هذا القصّاص مفردات من قبيل: "قلب"، "تأمل"، "ميتافيزيقا"، "فانتازيا"، "حقيقة".

وقد تكون مجموعة "فى الضوء تتبدل الأشياء" أكثر كتبه تمثيلاً له لما تشتمل عليه من تنوع. فى المقدمة يتحدث ميداردو فرايلى عن"الخلفية الداخلية"، ففيها يكمن هذا التوزيع الإنسانى الذى يصبغ كل مايكتب ويكشف عن معدنه الأصيل ككاتب: **ثمة شعور بالكرب لدى الإنسان قد يكون-ببساطة- بحثه المحبط دائماً والمتجدد فى الحياة عن الحكاية البعيدة التى حكتها لنا جدتنا. نتلفت فى أمل، نحمل النفس حتى الشفتين، نتوقف إزاء واجهات المتاجر، نفتش الأشخاص من الداخل، لننتهى بسؤال الجدة: أين تلك الحكاية التى حكيتها لنا؟ لأننا وإن كنا نستشعرها لا نراها..أقول إننا لا نرى الحكاية وإنما نستشعرها.** والكاتب يصيب دائما حين يلمس هذه الاختلاجة الإنسانية التى ربما كانت نائمة لكنها تحيا داخل كل إنسان وترتبط بالحب وبالصداقة وبالطفولة البعيدة، بيوم سطعت فيه الشمس فى الربيع.

وهو يقترب من ذلك فى قصص "سنباس مارتل يحكى جريمة" و"تشاييستشيف" و"خينوبيبا" و"الذبيح"، وإن كان تعبيره المحكم هو ما يحسب له؛ بيد أنها جميعاً كانت البدايات والمراحل السابقة التى أعانته على بلوغ النضج فى حالات أخرى.

وأشد الخطوط إحكاماً عند الكاتب هو ذلك الذى يعكس لنا فيه أية تجربة مألوفة بقص نقى وموضوعى يتسلل عبره إيحاء شعرى شديد فى نزعته الإنسانية. وقد يكون هذا الاتصال بين الموضوعى والشعرى أعلى قيمة لدى القصاص. ويستحوذ ميداردو فرايلى على إعجابنا لبساطة قصته اللذيذة "فى الضوء تتبدل الأشياء" أو فى قصته الأخرى التى يتنقل فيها ببراعة بين الواقعى والفانتازى وتحمل عنوان"السجين". وكذا يعجبنا تصويره النفسى لشخصية روسيتا باسكوال فى "الصرافة"، والمجمل المرسوم بالفحم فى "المتقلصون".

وأولى قصصه -التى تحمل عنوان المجموعة- هى بلا ريب أفضلها. فالبطل لوثيو قد يكون أى شخص (فكاتبنا يتعامل مع أشخاص ومادبين)، والحدث الذى يقيم الحكاية حدث بلا أهمية تقريباً، إذ إنه شريحة من الحياة بطلها لوثيو، رجل من لحم وعظم. ونحن جميعاً نجد أنفسنا فى الحدوس البسيطة لذلك الرسام الذى يزاول مهنته فى المترو ثم يهجر النفق ليصعد إلى حيث الهواء النقى بعيداً عن مخبئه، ذلك الجحر الخبيث الرائحة والخانق. **فى الضوء -أخذ يفكر- تتبدل الأشياء، ويرى كل شىء أكثر حميمية، فيغرد الطير وليس هنالك مجال للخطأ، ليس هنالك ريب. كل شىء كما هو، كما كان دائماً فى الضوء. إذ ينتهى إليه كل شىء. ينبغى أن نخرج الموت والحياة إلى الضوء:الأجرة اليومية الضئيلة، الغضب، ما فات وما انتهى الآن. ينبغى أن نغامر بالتلاشى كقطرة الماء أو بالنمو كالنبتة تحت الشمس. علينا أن نكون كقطع القماش المنبسطة.**

أما صفة "فاصل هزلى راق" فربما كانت أفضل ما يناسب قصة أخرى، **الصرافة**، قصة **روسيتا باسكوال**، فتاة من ضاحية ليغانيتى المدريدية الفقيرة تعمل فى حانة فى حى أرغويس، وهى ذريعة الكاتب كى يصور لنا نمطاً نسائياً. ومن خلال هذا الرسم النفسى للشخصية وتصوير المناخ التقليدى لمقاهى مدريدى يندرج المؤلف فى تيار أدبى ذائع فى زمن كتابة هذه القصة، وهو فى مجمله يمثل لوحة من التقاليد تحيط بها هالة موحية وشعرية تلتصق بالرجال والنساء من العامة من الذين يرتادون المقاهى

الشعبية، كما يحدث هنـــا.

وهنالك منحى آخر للقص يتناول واقعاً محوّراً على نحوٍ شعرى وممثلاً فى سمات رفيعـة، فى مجموعة"فى الضوء تتبدل الأشياء". أشير بذلك إلى "السجين". ففى هذه القصة، يبث ميـداردو فرايلى أصداء غنائية فى نثره ليتنقل بمهارة بين الواقعى والفانتازى. و"السجين" قصة تقوم علـى فكرة ساذجة، إذ ينهض طائر صغير بدور المحرر فى حياة خيرمياس **البائس المسكين الذى عثر على زهرة توليب رائعة.** ومن أهم عناصر هذه القصة تفاصيلها الصغيرة، الطفرة الماهرة نحــو لغز الفانتازيا التى حلم بها القلب. وتكفى لمحات موجزة لصياغة نبرة استدعائية موحيـــة: **كان الوقت بعد الغداء، أولى ساعات المساء، الزمن الذى كان فيه السجناء يحنون إلى المقهى القريب، إلى السيجار والأسرة وبرنامج الإذاعة. كانت السماء تمطر ندفاً من الجليد.** وهكذا وعلى نحو متصل، يعثر القارىء بفقرات ونبرات غنائية تعمل عمل الجسر الممتد نحــــو ذلك العالم غير الحقيقى وإن يكن هاجساً فى أعماق النفس، إلى حيث تنتهى أحداث القصـــة. لكن التوازن الملحوظ فى التعبير يضمن اتصال الحكاية بالواقع.

ونحن لم نتوقف إزاء هذه القصص الثلاث، المختلفة من حيث صياغتـــــها، مـــن قبيـــل الصدفة بل لأنها تكشف عن قامة هذا القصـــــــاص المتمـــيز.

الهوامـش:

[1] بيلار بالومو : " ميداردوفرايلى أو الحميمية السردية " ، مجلة " نقد " الإسبانية ، عدد يونية ،1988،ص ص 35-37.

6

جـــــدل حول منتخب أعمال سردية

فى عام 1962، أرادت دار النشر الإيطالية بومبيانى بميلانو تعريـــف جمـــهور القـــراء فى إيطاليا بـــ"الموجة الجديدة" من الروائيين الإسبان وذلك بترجمـــة منتخـــب خوســـيه ماريـــا كاستيليت إلى الإيطالية. ويُنَصِّب المنتخب كممثلين لهـــذه الموجـــة: فرنســـاندث ســـانتوس ولويس وخوان غويتيسولو وكارمن مارتين غايتى ولوبـــث باتشـــيكو وغارثيـــا أورتيلانـــو وأنطونيو فيرّس ولوبث سالينس وثونييغـــا.

وكتب الناقد الإسبانى فى مقدمة منتخبه أن"الواقعية التاريخيـــة" أو"الواقعيـــة الجديـــدة" هى التى تميز الاتجاه الجديد فى جنس الرواية. فعلى أساس تقنيـــة موضوعيـــة، علـــى غـــرار نوع بعينه من الواقعية الأمريكية يتطلع الكتّـــاب الذيـــن انتخبـــهم كاســـتيليت إلى تحليـــل الواقع الاجتماعى الإسبانى المعاصر بهدف إدانة مساوئه ومظالمـــه. ويـــرى النـــاقد أن هـــذا التيار هو أهم تيار روائى إسبانى فى عقـــد الخمســـينيات.

وتحدو بنا آراء كاستيليت إلى مناقشة أمر دار حوله جدل موسع بين النقاد، ألا وهـــو أن الحرب الأهلية الإسبانية أنجبت حقبة جديدة فى الرواية. ومع ذلك، فإن هذا أمر واقع مثلـــه فى ذلك مثل مسألة أن الحرب العالمية الثانية أقامت تخماً جديداً فى حاضر الآداب العالمية. ففـــى الولايات المتحدة مثلاً أعقبت روايات الإدانة الاجتماعية فى الثلاثينيات روايـــات ســـالينجر وترومان كابوت وجاك كيروك لتحمل نحواً من الحنين الأخلاقى فى مواجهة التقـــدم التقـــنى ووسائل الراحة. وفى الآداب الاشتراكية تنبض على نحو أشد قضية حرية الإنسان على الرغـــم من هيمنة شعارات الحزب؛ كما وجّه "الشباب الغاضب" فى انجلترا اهتمامه إلى قلب الإنسان فى زمن الخراب الروحى.

أما الرواية الإسبانية، بغض النظر عن سماتها العامـــة –وتتلخـــص فى مجملـــها فى ميـــل إلى التبسيط الشكلى وإضفاء نـــبرة اشـــتراكية علـــى المحتـــوى، حســـبما يـــرى النقـــاد والروائيين–، فإنها قد تنطوى على قدر من الأهمية لـــدى ملاحظـــة الصياغـــات المختلفـــة التى يقدمها لنا كتّاب ما بعد الحرب الأهلية بصدد الإنســـان والمجتمـــع الإســـبانى.

أحدث الروائيين: الواقعية و "التجربـــة"

أحدث صدور رواية **عـــدم** فى عام 1945 هزة فى الوسط الأدبى. فقد كانت إيذانــاً ببداية مرحلة جديدة فى الرواية الإسبانية بعد انقطاع. فالبساطة والقوة اللتان سردت بهما فتـاة فى الثانية والعشرين من العمر(كارمن لافوريت) مجموعة من تجاربها المعيشة أطلقتــا الروايــة الإسبانية فى مجرى الواقع. ومع ذلك، وكما أشرنا فى صفحات سابقة، فإن جماعة الكتاب التى انضمت إلى تيار الواقعية الجديدة فعلت الشىء نفسه فى عقد الخمســينيات. وأعــنى بذلــك روايات الشهادة على الواقع الاجتماعى والسياسى. فيقـــدم ســـالينس فى **المنجــم** (1960) انتقادات حادة "للمسألة الاجتماعية"؛ وكذلك غارثيا أورتيلانو فى **صداقات جديـدة** (1959) وخوان غويتيسولو فى **ألعاب اليد** (1954)، وتتعرضان لأزمة الشباب البورجوازى المنفصـــل عن الجذور والمادى والشهوانى.

فانطلاقا من مستويين اجتماعيين محددين ومختلفـــين -وأقتصــر علـــى ذكــر هـــؤلاء الكتاب الثلاثة فقط كمثال لأن المنتخب الكـــامل الـــذى أعـــده كاســـتيليت بوســـعه أن يؤكد للقارىء ما نعرضه هنا-، مستوى البروليتارى الأندلسى الـــذى يـــهاجر ليعمـــل فى منجم أو مستوى أولاد الذوات الذى يصوره أورتيلانــــو أو غويتيســـولو؛ فانطلاقـــا مـــن هاتين الطبقتين الاجتماعيتين المغايرتين، يصور لنا شباب يسير فى خـــط قريـــب جـــدا مـــن الشباب الأوربى المكروب، شباب بلا أحلام، أولى ظهره لمثـــل الجيـــل الســـابق، شـــباب اعتاد الشك فى أى شىء يعنى أن يركن إلى الواقع المباشر أو أن يحيـــا يومـــه فقـــط ويبـــذل ما فى وسعه ليحيا حياته الشخصية، وهو من مكمنــــه الذاتـــى المبـــالغ فيـــه يوجـــه نقـــدا غاضبا ضد الآفات الاجتماعية فيمــــا يقتصـــر، فى موقفـــه الخـــارجى، علـــى نـــوع مـــن التخاذل اليائس من أى تحرك فـــاعل.

الجانب الآخر للصورة : الشباب النــــافع

كان ليوبولدو رودريغث ألكـــالدى، فى كتابـــه "حـــاضر الروايـــة العالميـــة"(1969)، هو أول من تحدث عن "الشباب النافع " مشيرا بذلك إلى الصياغـــات الـــتى يقدمـــها لنـــا عن هذا الشباب كل من سباستيان خوان أربــــوه فى **مـــارتين كارتيـــاس** (1959)، ولاورو أولمو فى **صعاليك**، وخوسيه لويس مـــارتين بيخيـــل فى **الحيـــاة تخـــرج للقـــاء**، وميغـــل ديليبس فى **الطريق** أو فى **الجرذان**، أو ممثلة فى صداقـــة **بـدرو** و **ألفريـدو** فى **ظـــل شـــجرة**

السرو ممتد. يتحدث ليوبولدو ر. ألكالدى عن هـذا الشباب النافع كالوجه الآخر للشباب الغاضب لما له من رؤية محببة للوجود ويقين فى قدرات البشر على فعل الخير وعلى التسامى فى الحب أو الموت أو تحمل وضع اجتماعى سيىء.

هذا الشباب عاش هو أيضًا مساوىء الحرب وشقاء تلك الفترة غير أنه اكتشف أن ثمة بعض القيم التى تحكم العالم والإنسان وأن قبول هذه القيم يجعل منه إنساناً. ولا تعنى رؤية العالم والبشر من هذا المنظور هروباً من "الآن"و"هنا"، بل تعنى إضافة تفاصيل أخرى وأحكام تقويمية يمكن من خلالها وضع الشرور الإنسانية فى حجمها الحقيقى.

ويمكن أن نضيف إلى الأعمال التى ذكرها رودريغث ألكالدى: **النهر الذى يحملنا** لخوسيه لويس سامبدرو، باعتبارها امتداداً أصيلاً للتراث الأدبى الإسبانى، و**المنتقم** لخوسيه لويس كاستييو بوتشى، لتميزه فى إبداع شخصية أصيلة -بطل الرواية- هى نمط أعلى متميز لشخصية الإسبانى فى فترة ما بعد الحرب الأهلية بما تحمله من عمق درامى وإنسانى.

الشباب و سر الوجود

فى خط **المنتقم**، أصدرت دار نشر ثيد CID أول رواية لكاتب شاب، مانويل غارثيا بينيوه. ففى رواية **سيقتلوننا وهم يلهون** (1961) يحاول الكاتب أن يقدم لنا من خلال حياة بطله المضطربة صياغة أخرى لشباب ما بعد الحرب الذى يطرح جانباً هاماً من قضاياه: الشر والموت والعذاب. ودلالة رواية غارثيا بينيود هى أن الرواية الإسبانية فى هذه المرحلة لا يمكن أن تُستنفَد فى إشكالية واحدة ترتبط بالواقع المباشر، مثلما كان يبدو. إذ تتناول رواية **سيقتلوننا وهم يلهون** قضية الوجود الغامض والمأسوى للإنسان على الأرض من زوايا ميتافيزيقية.

وهؤلاء الكتّاب الواقعيون تماماً يعالجون الإشكالية الإنسانية من واقع علاقة مزدوجة: علاقة الإنسان بالعالم فى مجموعه والعلاقة الأخرى التى تتجاوز النطاق الأرضى وتتصل بأصله ومصيره.

فى نهاية هذه الجولة السريعة فى روضة الرواية الإسبانية فى عقد الخمسينيات، للقارىء أن يحكم إذا كان من الضرورى أن نراجع رأى كاستيليت فى أن "الواقعية التاريخية" ممثلة فى المجموعة التى ضمنها منتخبه هى التيار الأهم والأقوم فى تلك الحقبة.

الباب الثانى

الرواية فى الستينيات

7

تيارات شتى

نقطة انطلاق

يتفق نقاد الرواية الإسبانية [1] على اعتبار عام 1962 منعطفاً حاسماً في تطور فن السرد. إذ طرحت دار النشر سيِّس بارّال SEIX BARRAL في ذلك العام تحديداً رواية للكاتب لويس مارتين سانتوس بعنوان **زمن الصمت**، كان لها دون شك بليغ الأثر على فن الرواية فيما بعد.

أما الجديد في الرواية المذكورة فليس موضوعها إنما الأسلوب الذي كتبت به. ففي مؤلفه الذي يحمل عنوان الرواية الإسبانية الراهنة[2]، تناولها خ. كورالس ايخيا J. CORRALES EJEA بقوله:

لا تخرج بنا هذه الرواية عن حدود الواقع، إلا إن تقنيتها أو أسلوبها أو نسقها، لا تتفق البتة مع الواقعية الموضوعية، بل تتعارض وإياها. فلقد وصف كاتبها نفسه هذه الواقعية الجديدة بـ "الجدلية". إذ هو يستعرض الواقع في صورة مجموعة من الأحداث تتسلسل فيما بينها، بغية الذهاب إلى ماوراء مجرد استعراضها أو شرحها تاريخياً.

ومن جانبه، يقصر بيدرو كورّيا PEDRO CORREA في مؤلفه **السرد الإسباني الراهن**[3] الاكتشافات الرئيسية التي حققتها هذه الرواية الفريدة على أربعة:

1- محاولة تجديد التيمة: ففي مقابل اقتصار الرواية الاجتماعية على الإنسان البسيط الحال، نجد **زمن الصمت** تطرق كل الطبقات الاجتماعية.

2- تمثّل الأساليب الروائية الحديثة ولاسيما المونولوج الداخلي، ومناهج "الرواية الجديدة" الفرنسية كالمزج بين الخطابات السردية، واستخدام المنظور، إلخ.

3- اللغة الباروكية الجديدة، لكونها الأقدر على التعبير عن الدينامية الذاتية للمونولوجات.

4- نجاح **زمن الصمت** في الترفع عن الركاكة التي انزلقت إليها الواقعية الاجتماعية، دون أن تفقد القوة النقدية المميزة لهذه الحركة.

منذ بداية الستينيات تعالت أصوات النقاد لمناهضة الواقعية الجديدة، متهمة إياها بالافتقار إلى الخيال والتحليل التلقائي، آخذة عليها جمودها

وخلوها من التطلـــع إلى أفـــق أرحـــب[4].

وسرعان ما تبلورت نتيجة هذا النقد. فبـــدأ الروائيـــون الأشـــد ارتباطـــاً بالواقعيـــة الجديدة يتوقفون عن الكتابة أو ينساقون وراء تيـــارات جديـــدة، بـــل وكـــان رد الفعـــل أعنف فيما يتعلق بالكتاب المكرسين. إذ قام كاميلو خوســـيه ثيـــلا بنشـــر روايتـــه **ســـان كاميلو 1936**، وأتبعها بعيد فترة وجيزة بروايته **طقوس الظـــلام 5**. كمـــا نشـــر ميغـــل ديليبس **خمس ســـاعات مع ماريو وحكاية غريـــق**؛ بالإضافـــة إلى مـــا صـــدر لروائيـــين أكثر حداثة مثل ألفونسو غروسّو -وهو من استهل مشـــواره بالواقعيـــة الجديـــدة- الـــذى نشر آنذاك روايتيه **إينيس على وشـــــك الوصـــول وزخـــرف الكرســـى**؛ ثم **حكايـــة ابنة العم مونتسي المربية ولو أخبروك أني سقطت** للروائى خـــوان مارســـيه؛ أمـــا خـــوان غويتيسولو فيبدأ مرحلة جديدة بروايتيه **معالم هوية وانتقـــام الكونـــت بليـــان**؛ وكيابيـــيرو بونالد **أغاثا، عين القـــط**.

كما رحب بهذا التغيير نقاد وناشرون طالما شجعوا الواقعيـــة الجديـــدة، مثـــل النـــاقد خوسيه ماريا كاستيليت والناشر كـــارلوس بـــارّال . إذ قـــام الأول عـــام 1970 بنشـــر منتخب شعري بعنوان "تسعة شعراء إسبان مـــــن حركـــة الأحـــدث"، وهـــى أطروحـــة جديدة فى تفهم الأدب الشكلي؛ أما بارّال فكـــان أكـــثر الناشـــرين حماســـة للاتجاهـــات التجريبية الجديـــدة.

علاوة على ما سبق، تجدر الإشارة إلى أمور أخرى أشد تعقيداً، منها على سبيل المثـــــال إعادة نشر أعمال رواد التجديد فى الرواية الغربية مثل وليام فوكنر وجون دوس باسوس وفرانز كافكا وغيرهم، فى طبعات للجيب؛ وانتشار المقالات التى تتصدى لحال الرواية فى إسبانيا؛ إلى جانب غزو الرواية الخلاقة لمـــبدعى أمريكا اللاتينية، وظهور "الرواية الجديدة"الفرنسية. وقـــد يكون أهم هذه المؤثرات على الإطلاق تـــأثير الرواية الإسبانوأمريكية، وذيوع صيت قصاصين وروائيين من أمثال خوليو كورتاثر وكارلوس فوينتس ، وماريو برغس يوسا وغابرييل غارثيـــا ماركث، وأليخو كاربنتير وغيرهم.

علاوة على الإقبال فى إسبانيا على نشر وقـــراءة أعمـــال روائـــيى المنفـــى الإســـبان، لاسيما رامون خوتا سندير وفرانثيسكو آيـــالا ؛ ومـــاكس أوب . ولا يتوجـــب إغفـــال عامل اجتماعى هام، هو النهضة الاقتصادية الـــتى شـــهدتها البـــلاد فى الســـتينيات، والـــتى أدت إلى اختفاء، أو على الأقل التخفيف من حـــدة الظـــروف المعيشـــية الـــتى ســـادت فى

العقود السابقة، فكان هذا الانتعاش الاقتصادى مواتياً لظهور هذا النـــوع مـــن "الروايـــة- التحقيق" ذات الطابع النقدى المميز للواقعيـــة الجديـــدة.

الاتجاهات الأساسية للرواية فى الستينيات

شهدت الرواية الإسبانية خلال تلك الأعوام اتجاهات شتى. نبرز أهمها على النحو التالى:

أ- ما عرف بالرواية الميتافيزيقية

ظهرت هذه الحركة فى أوائل الســتينيات، وكان مـــانويل غارثيـــا بينيـــوه[5] صوتهـــا الرسمى. وعارض روائيوها صراحةً الواقعية الجديدة متهمينها بالســـطحية لتركيزهـــا علـــى قشور الحقيقة دون محاولة اختراق إشكالية البشـــر الأزليـــة. وقـــد حـــدد غارثيـــا بينيـــوه سمتين رئيسيتين لهذه الحركـــة:

- أولاً، التعامل مع الرواية باعتبارها وســـيلة لمعرفـــة الإنســـان أكـــثر مـــن معرفـــة التاريخ، أى تأمل الواقع المرئى وغير المرئى بنظرة شموليـــة، وبالتـــالى عـــدم التوقـــف عنـــد انعكاس ما هو مباشر أو مادى محـــض.

- ثانيا، العناية فنياً وثقافياً وأكاديمياً بفن الرواية فى حد ذاتـــه بوصفـــه ظـــاهرة فنيـــة، منزهة، بالتالى، عن أية موالاة سياســـية.

ومن أتباع هذا التيار، قد نذكر مانويل غارثيا بيينوه، وكارلوس روخاس، وأندرس بوش، وخ.ب. كاديانس، وألفونسو ألبلاه، وأنطونيو بريتو، وخ.ت. كابوت وآخرين.

أما ما اتسم به النقد من عداء حيال هذا الفريـــق، فـــلا يعـــزى لمســـتوى روائييـــه - فجميعهم ولا شك على قدر عال من الموهبة- إنما للكـــبير الـــذى نـــد عـــن متحدثـــهم الرسمى غارثيا بينيوه دفاعاً عن نظرياتـــه. الأمـــر الـــذى أدى إلى عـــدم الاعـــتراف آنئـــذ بإنجازات هذه النخبة من الأدبـــاء؛ وإن كـــان دل ريـــو، فى كتابـــه "الروايـــة الفكريـــة الإسبانية"[6] يثنى عليهم على غرار ما يفعل بيـــدرو كوريـــا الـــذى اعـــترف بنجاحـــاهم المتميزة متمثلـــة فى:

أ- ميل أكيد نحو تجديد التيمـــة.

ب- الاعتماد على الفانتازيـــا.

جـــ- توازن الشـــكل.

ب- الرواية التجريبية

اتجاه ساد السرد الأوروبي إبان تلك الفترة. وتدرجت رواياته من التلاعب الفني البحت إلى الاستعراض الخالص لإمكانات فن السرد. ومن ألمع أسمائه: خوان بينيت، وغونثالو سوارث وخوسيه ماريا غيلبنثو وخرمان سانشث اسبسو ، من بين آخرين. بل ونضم إليهم كتاباً آخرين لهم كتابات سردية سابقة بدءاً بديلبيس في **حكاية غريق**، حتى خوان غويتيسولو.

جـ-الرواية الأخلاقية

يعرض روائيو هذا الاتجاه في أعمالهم رؤية نقضية بل وتشاؤمية أحياناً لواقعهم المعاصر. ومن أبرز كتاب هذا التيار: مانويل أرثي، وأ.مارتينث منشن، وكارمن مارتين غايتي، وخسوس توربادو.

د-الواقعية الخيالية

وهي أميل إلى الفانتازيا، ومن أهم ممثليها ألبارو كونكيرو.

هـ-الفكاهة

يمثلها كتاب ذوو مواهب متباينة، منهم فرانثيسكو أومبرال، ومانويل باثكث مونتلبان.

وإن ظلت أهم الأعمال المحدثة خلال تلك الفترة متجسدة في: **معالم هوية** (1966)لخوان غويتيسولو، و**في رحاب سفر التكوين** (1967)لخرمان سانشث إسبسو، و**سنعود إلى رخيون** (1966) لخوان بينيت، و**الزئبق** (1968) لخوسيه ماريا غيلبنثو، و**انتقام الكونت بليان** (1970) لخوان غويتيسولو.

الهوامش:

---

(1) في **1968**، صدر عن دار النشر "غوادارّاما" مجلد بعنوان **الرواية الأوروبية الجديدة** أعده نخبة من الكتاب: فتناول كارلوس روخاس في ص ص 125 - 135 " مشكلات الرواية الاسبانية الجديدة"، مستعرضاً رأي *بول ويري* (المنشور في ***TABLE RONDE*** ، عدد 225، أكتوبر 1966 ، تحت عنوان " الموجة الإسبانية الجديدة")، الذي يعين ثلاثة أعمال محورية في تطور الرواية الإسبانية: **عائلة باسكوال دوارتي** (1942) لكاميلو ثيلا، و **نهر الخاراما** لرفائيل سانشث فرلوسيو (1955)، و**زمن الصمت** (1962) لمارتين سانتوس، معترضاً على اعتبار **زمن الصمت** العمل الذي يحدد بدء المرحلة الجديدة في الرواية الإسبانية. ويعلل لذلك بقيام بعض الأدباء الإسبان قبل عام 1962 بتمثيل منعطف جديد للرواية،

بنشرهم أعمالاً متميزة مثل أندرس بوش الذي نشـــر في 1959 روايتـــه **اللـــــيل**؛ وألبـــارو كونكـــيرو الـــذي صدرت له من بين أخريات **مـــارلين والعائلـــة** (1959)، إلخ.

[2] انخيا كورالس ، **الرواية الاسبانية الراهنة**، مدريد، 1971 ص 143.

[3] بدرو كوريا ، السرد الإسباني الراهن ، في *NUESTRO TIEMPO*، 1973 ص ص 225– 240 .

[4] خوان لويس ألبورغ ؛ المرجع المذكور ص23 _ 39.

[5] مانويل غارثيا بينيود: *NUESTRO TIEMPO* ، ص137. ولنفس الكاتب " الرواية الاســبانية الجديدة" في كتـــاب **الرواية الأوروبية الجديدة**، مدريد، دار نشر غوادراما، 1968، ص69 – 80.

[6] دل ريو : **الرواية الفكرية الاسبانية**، مدريد، المطبعة الاسبانية، 1970.

8

من التيارات الأدبية فى تلك الحقبة
الــرواية الميتافيزيقية

أندرِس بـوش

تمخض عن **طقوس مدنسـة** (1967)، رواية الأديب أنـدرس بـوش، مولـد تيـار جديد فى فن السرد الإسبانى. حدثٌ مهدت له **الليــل**، روايتـه الحـائزة علـى جـائزة بلانيتا لعام 1969. فعلى مدار تلك الأعوام الثمانيـة، سـارت رواياتـه: **تكـريم خـاص**، التى نالت جائزة مدينة برشـلونة (1961)، **والثـورة** (1963)، **ونصـب** (1965)، علـى هذا الدرب الروائى الذى كان قد استهله واشتهر به هـذا الكـاتب.

نحن بصدد أديب أقبل على هذا الجنس الأدبى دون الانخراط فى أى من التيارات المحيطـة به. فكتب انطلاقاً من زمنه الخاص، آخذاً فى الاعتبار أحدث النظريات الأسلوبية فى السـرد، ومعتمداً بخاصةٍ طريقة فريدة فى معالجة موضوع المادة الروائية. فهو ليس واحداً من كتـاب الواقعية الجديدة، بل ولا ينتمى حتى إلى الاتجاه السيكولوجى، أو هو واحد ممن يسعون إلى نقل "الرواية الجديدة"[1] من البلد المتاخم نقلاً.

غير أنه يتوجب علينا أن نقرر –وإن بدا أننـا نتـاقض أنفسـنا– أن أنـدرس بـوش يعد روائياً واقعياً بمعنى الكلمة، إذ يسبر أغـوار النفـس البشـرية دون أن يتقوقـع داخـل عذاب السيكولوجية البحتة، فضلاً عن "موضوعيته" الـتى تجعلـه قـادراً علـى اسـتغلال مختلف عناصر الرواية فى الإيحاء لنا بحالة مزاجية معينـة أو إشـكالية مـا.

أربعة مواقف متبصرة

تأتى **طقوس مدنسة** بحكايات أربع تضع القـارئ أمـام أربـع مغـامرات أبطالهـا رجال ونساء وأطفال ممن يواجهون فى الحضارة الغربية تحدى "الطقـوس غـير المقدسـة" وتحدى الحرية المتأصلة فى طبيعتهم البشرية، المتناقضة والمدفوعـة نحـو الأمـل الـذى وإن بدا مستحيلاً فى وقت الأزمات إلا إنها تظل ترغبه علـى الـدوام.

فإذا اسـتعرضنا الحكايـات الأربـع معـاً، أولاً نجـد فى "غـرق نانسـي" تحديـاً

صارخاً ومعبراً عن طروح أو -على حد تعبير الكاتب- "طقوس"الحضارة.
ولا يحوى هذا العمل مساحة كبيرة للطرفة المتمثلة فى شخصية "غاثا" صاحب أحد الفنادق المتواضعة، وما يلقاه من مصاعب مع أحد النزلاء؛ أو فى شخصية الخلاسى"سلاثار" الذى يقوم بدور القاضى والمدين لما يلقاه الطفلان، ولدا السيدة الهندية"ليتيثيا"، من معاملة غير عادلة لأسباب عرقية. وتستحوذ علينا المواقف والشخصيات أثناء القراءة. أما المواقف فتسلط الضوء على ما ينطوى عليه عالم غريب على شفا الانهيار من تناقضات وتأوهات مكتومة. وأما الشخوص فكل منها منغمس فى مشكلته، موسوم بالشعور الغائر بعدم الرضا الذى نستظهره فى سلوكياهم جميعا وفى الأشياء المحيطة بهم، وإن لم نلمسه فى المونولوجات -التى تكاد تخلو منها القصة- أو انطباعات الشخوص.

أما الحوارات فتأتى تلقائية للتخفيف من وطأة ما تعانيه الشخوص من صعوبة فى التفاهم وما يعصف بها من أزمات داخلية.

لقد تمثلت، فى الواقع، العنصرية كأحد طقوس تلك الحضارة، بصورة بلغت فى بعض العبارات حد الابتذال، إذ يقول مدير الفندق: **أنا أحب سلاثار** (الخلاسى) **كأحد أبنائى، لكن هذا الصبى يسلك طريقا وعرة**.وما الواجهة الأبوية لـغاثا، من ناحية، أو المتمردة لسلاثار، من ناحيه أخرى، سوى قشرة واهية تغشى صراعا أعمق، متأصلا فى نفوس هؤلاء الرجال، المتساوين فى محنهم وإحباطاهم وآمالهم.

وتخلص هذه الشخوص إلى اكتشاف أن ما ينقصها هو فقدالها الشعور بالأمان أو بالأحرى القصور فى فهمها لذاهما: فهى تجهل هويتها لأها لا تعيش واقعها الذى وإن بدت منغرسة فيه إلا إلها نائية وغائبة عنه فعليا، مهوسة بالبحث عن شئ يفوق هذا الواقع المادى، يكون من شأنه التقليل من حدة شعورها بعدم الرضا.

أما فى قصة "العاشق الاستقلالى"، فيتناول بوش الحب، وينتخب لأحداث حكايته التى تنحصر فى سرد هذه المعضلة مكانا فى شقة بأحد الشوارع المكتظة باللافتات الإعلانية الوضاءة وسط إحدى المدن الحديثة والعامرة: رجل وامراة على وشك الشروع فى حياهما المشتركة، بعد عودهما من سفرة طويلة تزوجا خلالها، فإذا بالزوج يكتشف أن التجربة العاطفية التى عاشاها بعيدا عن جدران حياهما المتحدة لم

تكن سوى فصلٍ أخرق ومجرد مـــن كـــل معـــنى، فيقـــول لامرأتـــه: **ألا نحيـل حياتنـا إلى جحيـم التـلازم المســـتمر ومحاولــة التواصــل الفاشــلة والعنـاد العقيـم لبلـوغ المحـال، معتمدين على أن ثمة علاقة حيوانية...**، فنلحظ بعيـــداً عـــن تلـــك الأصـــداء الســـارترية الواضحة فى الحوار بين الرجل وزوجته، إدانة الحـــب وقـــد اســـتحال فى أحـــايين عـــدة طقساً مدنساً. وفى خضم تلك الجدلية الشفهية لا يحسم أى مـــن المواقـــف -لأن الهـــدف الحقيقى هو الكشف عن قلب المشكلة- أى تنقيـــب للإنســـانية عـــن شـــىء -الأمـــل- يسمو بها ويريحـــها من عنائـــها.

وهى نفس الدعوة التى نتسمعها فى قصة "الماء فى بَتان"، حيـث المـوت هـو المقيـاس لتحدى الإنسان، وحيث تدور الدراما حول مصارع الثـــيران "تبـــلادا"، مســـتغلة ذلـــك العنصر الذى تجلى قبلاً فى رواية **نصـــب**، أى عنصـــر تعـــاقب الأمـــل فالإحـــــــباط فالأمل ثانية، لتذهب بهذا التحدى إلى ما بعد الوجود. فنجد إلى جـــانب "تبـــلادا" الابـــن الذى يلفظ أنفاسه فى المستشفى، "تبلادا" الأب واقفاً -وقـــد قـــرأ الفاجعـــة علـــى وجـــه الطبيب- لا ينفك يتطلع إلى ما بعد ذلك الواقـــع القاســـى.

أما "هـــُـــم"، آخر قصص هذه المجموعة، فتحتل الموقع الملائم لها تماماً. يجسد فيـــها مجرمان مهمشان اجتماعياً زيف حضارة تعبُد الشكليات. إذن، يهمش المذنبون الحقيقيـــون، لكن، إذا ما درسنا الموقف من حيث العمق الفردى للإنسان، فإن التخوم الفاصلة بين المذنـــب وغير المذنب ليست على نفس القدر من الوضوح. كأنما يحاول بوش أن يقول لنا "كل فرد ولا ريب يعيش أزمته". فدراما الطبيعة المتناقضة والحرة كائنة بداخل كل منا؛ وكلنا يتخبط بـــين الإحباط والأمل اللذين يعتليان بحبكة الوجود المواقف الحياتية، فهذه الأخـــيرة -أو الطقـــوس المدنسة- ليست إلا ذريعة بل وتحديا.

بعد ما أسلفناه من تعليـــق مختصـــر علـــى العمـــل، قـــد يســـهل القـــول إن بـــوش قـــد رفـــع لـــواء فى المضمـــار الروائـــى، آتيـــا فى مؤلفـــه بشـــىء مخـــالف للواقعيـــة الجديدة، حيث امتـــــدت عنـــده حـــدود الواقـــع حـــتى وســـــعت الجـــانب المـــادى وما هو غير حسى، ولم يعـــد الأفـــق الإنســـانى باهتـــا.

وفى خضم الرغبات البدائية والأوليـــة، لا تخمـــد الشـــخوص، المنتقـــاة مـــن شـــرائح اجتماعية وثقافية مختلفة؛ فالمنطق والحريـــة يدفعـــانهم دفعـــا للغـــوص فى ذاتيتـــهم الثريـــة والمعقدة بل والمتناقضة فى أحيان كثيرة وإن سمحت دائما بتصور خلفيـــة ميتافيزيقيـــة لهـــا.

والسرد فى هذا العمل مؤسس على تحليلات فكرية للمعطيات والشخوص، وإن لم تظهر هذه التحليلات فى صورة انطباعات شخصية للكاتب. كما تعد ردود الأفعال السيكولوجية لتلك الشخوص، والمناخ العام واللغة، ثلاثة عوامل رئيسية لنجاح بوش فى وصف فانتازياه الإنسانية.

كارلوس روخاس:(الجائزة الوطنية للآداب 1968، وجائزة بلانيتا 73، وجائزة نادال 80)

يعد كارلوس روخاس -الحاصل على الجائزة الوطنية للآداب 1968- أبلغ ممثل فى المحفل الروائي الإسباني لما يعرف بحركة "الواقعية المتبصرة" أو "الرواية الميتافيزيقية". إن روخاس، الإنسان قبل الكاتب، رجل مولع بالبحث فى المصير البشرى، تنهكه الأسئلة الأزلية، ويتعذب على"الطريقة الأونامونية" * إن صح التعبير، حاملاً سخرية يفرضها عليه انتماؤه إلى تلك الثقافة الأصيلة، أى ثقافة التفكر بشأن الذات.

وليس ثمة ما يفصل بين هذا الرجل والحركة الأدبية التى ينتمى إليها، وما كان ذلك ليحدث، أخذاً فى الاعتبار نمط السرد فى القرن العشرين، والذى بعد تخليه عن هدفه الدامغ لرواية القرن التاسع عشر بحثاً عن"كيفية" الإنسان، جعل شاغله -على حد تعبير روخاس- أكثر إنسانية، فبدأ يتساءل: لم وفيم الإنسان؟

إنها حركة أدبية تنشد الواقعية الشاملة التى تعالج المرئى وغير المرئى لتعلق كليهما بالمجال الإنسانى، مؤمنة بكون الرواية فناً وليس مجرد وثيقة عن الـ"الآن" و"هنا "، ومعتقدة -وفقاً للمفهوم الأونامونى عن التاريخ الباطنى- أنه عند تناول زمن ما، لا ينبغى التوقف عند الزمن الوقتى للحدث إنما تخطيه سعياً للإحاطة بالواقع الإنسانى أمس واليوم وغداً. ليس مستغرباً بالتالى اختصاص هذا النوع من الرواية بمعالجة الأسئلة الأزلية، لا بدافع الهوس بإدخال الميتافيزيقا أو علوم اللاهوت فى المجال الروائى، إنما لما تكتسبه أسئلة حاسمة مثل من أنا؟ أو لماذا أنا موجود؟ من أهمية فى وقت الأزمات.

وطبقاً لأدولفو مونيوث ألونسو[2] يجيب الإنسان والحياة على ما يطرح عليهما من أسئلة بنفس القوة التى تُطرح بها هذه الأخيرة عليهما: فينعكس تناغم الإجابة على سطور النوتة الموسيقية التى يخطها الإنسان أو فى

---

* نسبة إلى أونامونو ، الأديب والفيلسوف الإسبانى المعروف .

الهواء الذى يصفه. وفى قلوب كتاب هذه الحركة، تكمن نبرة هذه الإجابات، نبرة متشائمة ومسيطرة إزاء قضية المصير الإنسانى. وإلى جانب هذه النبرة التشاؤمية، يجمل بنا أن نذكر السمة الطابعة لهذه الحركة الأدبية وهى الانشغال المهوّس بمشكلة تخطى التخوم. ومن هنا يأتى تفوق "الواقعية الجديدة"، المدرسة الأدبية التى شارك فيها أغلب الروائيين الإسبان بأنماط ونسب متباينة. وأنا عند تطرقى للواقعية الجديدة فى إسبانيا، يتوجب على التنويه بـ ر.م. ألبيريس [3] الذى، فى معرض وصفه إياها بحركة "الرواية المتمردة" فى إسبانيا، عقد مقابلة بين كتاب أوروبا "المتمردين" (مثل نيتشه وجيد وكامى)، الذين كانوا على وعى تام بتمردهم، فجاءت شخوصهم تحلل ذاتها بنفسها وتدرك ماهية سلوكياتها، بينما شخوص الواقعية الجديدة الإسبانية يجهلون ماهيتهم ويبدون قساة وأغبياء.

لكن الواقعية المتبصرة تفند رأي ألبيريس المشار إليه بتفاديها العيوب المذكورة، ومحاولتها توسيع مشهد السرد فى إسبانيا. فلم يعد بمقدورنا القول إن "تمردنا" يعبر عنه فقط الكتاب الذين يصفون شعبا قاسياً غير مؤهل لتحليل أموره الحياتية عقلياً، بما أن هنالك أيضاً أدباء آخرين مثل كارلوس روخاس، وأندرس بوش، وأنطونيو بريتو، ومانويل غارثيا بينيوه، الذين اتصلوا مباشرة بالثقافات الأوروبية، وضمّنوا أعمالهم هذه "التقابلات" التى تربط بينتيلا أوريا [4] بينها وبين المستقبل الأدبى.

ومن بين أدباء هذه الحركة، كارلوس روخاس الذى وصف رحلة البحث عن إجابة لإشكالية المصير الإنسانى وصفاً لا يضاهى. ويعد نتاجه الروائى مثالاً مذهلاً للسبيل الروحى الذى سلكه رجل تفكر بمعضلة الوجود والحرية العاجزة والإشكالية الدينية.

الوحل والأمل

عنوان أولى رواياته، وقد صدرت فى برشلونة عام 1957، وهو فى التاسعة والعشرين من العمر. وهى رواية ساخرة، مليئة بالفكاهة والفانتازيا والخيال، تعالج الموضوعات التى تؤرق الكاتب بنبرة تبدو ظاهريا هزلية. أمّا تلك السخرية السديدة دائما، فهى الابتسامة الباردة التى يصطنعها من يريد الاطلاع، من زاوية الطرفة، على سلوك الإنسان فى هذه الحياة ومدى تواصله مع الكائنات من حوله. فنجد أن الحرية

والموت والجحيم والشيطان الأبطال الحقيقيون لهذا العمل الذى يعد تجربة أدبية متراوحة بين الهزلية والعذوبة، حيث يتناول بطرافة متفردة أسئلة غاية فى الجدية، وإن كنا نلحظ أن الكاتب -بعيداً عن تلك الهزلية- يعانى من شك عظيم.

يوتوبيا المستقبل

فى روايته **وبدأ الغد** (1958)، يبدو كارلوس روخاس وكأنه يقول لنا: ليس للعالم مستقبل. فشعور الفرد بالخيبة تحول ليشمل الإنسانية بأسرها؛ وهو شعور أميل ربما إلى القلق إزاء المصير. إذ تقع أحداث الرواية فى عام 2010، فى عالم من المفترض أنه سيكون أفضل، بيد أنه يظهر وقد سيطرت عليه نفس الأخطاء والزلات الساذجة التى يعج بها عالمنا المعاصر، والفرق هو أنها سترتكب ضمن هيكل اجتماعى يتعارض والرغبة فى عالم متحد. وبالتالى فهى ليست يوتوبيا، إنما رؤيا لعالم الغد. ونبرة الرواية هزلية وساخرة، قاسية وصائبة. وتتعارض هذه الرواية ومبدأ جمالية التعبير الذى دافع عنه روب جرييه فى "الرواية الجديدة"الفرنسية. إذ يخيم عليها نوع من "جمالية الفكرة"، التى يسيطر فيها التلاعب الجدلى على العنصر الروائى الحق. ففى الواقع، ينحصر موضوع الرواية فى حدثى اعتداء، أولهما على حى الحرفيين وثانيهما على اجتماع حزب "تجديد ما قبل التاريخ"، وكلاهما لا يُبثان لنا "على الهواء" إنما "تسجيلاً" عبر الحوارات. وإن كانت هذه التقنية هى الأنسب لسخرية روخاس فهى تسمح له بالتعليق بتلقائية وعمق على أكثر المسائل الجدية التى يمكن أن تعرض للبشرية عام 2010. أما ما يسود العمل من تشاؤم فهو من جراء الصراع - على طريقة الاحتضار الأونامونى- الذى ينغمس فيه رجل يحثه صوت داخلى على مواصلة البحث عن معنى للعالم أو معنى لذاته، وإن بدا لنا فى الوقت نفسه عاجزاً عن تفادى الشر والمحال المحدقين به. أما العدمية التى تكشف عنها العبارات الأخيرة: **تدمير كل شئ هو الحل الأمثل**، فتعوض منها الشجاعة التى تنعكس فى الصفحات الأخيرة من الرواية على حوار البطل -وكأنه سيسيفوس آخر- مع فيفيان:

- **حتم على أن أرزح تحت وابل الخطيئة والملل، فلم بحق الشيطان سأخالف قدرى؟**
- **لا أحد يسألك ذلك. أولى بك حصر جهدك فى اكتشاف ماهية مصيرك**[5].

تناقض وتورية

كان كارلوس روخاس قد أفصح لنا من قبل عن مواجهته لعبث المصير فى **الوحل والأمل**، ثم لامعقولية الحياة فى **وبدأ الغد**. وسأضرب صفحاً عن روايته **قاتل القيصر** لأتناول **مفاتيح الجحيم** (1962)، التى تحتم عليه فيها الاصطدام بمسألة "الله" أثناء محاولته العثور على معنى لحياة البشر. إذ يعد هذا الكتاب -فى رأى أحد النقاد[6]- أفضل رواية كاثوليكية تصدر فى إسبانيا فى مجال ما يعرف فى أوروبا بالإشكالية الدينية، والتى تكتسب فيها السمات الأخلاقية أهمية لا تقل عن أهمية الصراع بين الخير والشر.

وهى، من الناحية التقنية، الرواية الأسهل قراءة من بين جملة نتاج هذا الروائى، والأقرب إلى الواقعية الجديدة. فإلى جانب التيمة الفكرية وكدعم لها، نجد تصويراً لمجتمع جواتيمالا الذى يعانى، مثل باقى القارة الإسبانوأمريكية، من أزمة فادحة تتخذ فيها المشكلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية أبعاداً جذرية ودرامية. ففى ظل ما يعصف بواحد من العوالم القديمة من تدهور وتناقض، يجد البشر أنفسهم بصدد تجارب مصيرية، تضحى أحياناً لاذعة وكاريكاتورية -وليتذكر القارئ هنا ما ورد فى كتب ميغل أنخل أستورياس من وصف لجواتيمالا- راسمة صورة نابضة لحياة البشر. ولهذا فإنه حتى مشكلات العدالة الاجتماعية، أو بالأحرى، هذه المشكلات على وجه الخصوص تطفح عليها أسئلة حاسمة تطرح فى بيئة اجتماعية متهالكة، لايزال للدين فيها تأثير فعال على الأمة. وهكذا، ليس بمستغرب أن تتجلى بينة فى هذا العمل رحلة البحث المحمومة لكارلوس روخاس.

من أنا ؟

سؤال يطرحه كارلوس روخاس فى **رجل غير مرئى** (1963)[7]، مركزا، فى أسلوب مختصر وأخاذ، جل الاهتمام فى شخص البطل بغية إجلاء التناقض الذى تعج به هذه الشخصية التى يرغب صاحبها فى أن يعرفه من حوله على حاله، بينما هو متردد فى الوقت ذاته فى اختيار الصورة الأكثر مصداقية من بين جملة ما تعكسه ذاته المتعددة الزوايا: فأى تلك الوجوه هو وجهه الحقيقى؟ وأنى له بسبيل للتغلب على شعوره بالخواء الداخلى أو الفراغ واللامنطقية الميتافيزيقية لحياته الشخصية؟ فى هذا

العمل، يبدو كارلوس روخاس وكأنه يؤمن بعودة الجملة الكالديرونية* **ما الحياة سوى حلم** بقوة إلى ساحة الرواية الجديدة.

الإعدام حرقا

عودة إلى الإشكالية الدينية أو شبه الدينية في رواية **الإعدام حرقا** [8] التي نالت الجائزة الوطنية للآداب (1968)؛ فإذا كنا قد لمسنا من قبل في روايته **أدولف هتلر في بيتي** (1965)، مدى هوس الكاتب بشخص الملك كارلوس الثاني الشهير بـ"المسحور"، وفي مقابل الإبهام الذي طبع روايته **رجل غير مرئي**، نجد هنا اهتماما بتحديد الحدث في إطار زمني فعلي: القرن السابع عشر الإسباني، ليس فقط من أجل بعث الزمن التاريخي، إنما لإحياء اللغة والتراكيب أيضا. بعث لا يتم من خلال رؤية كاملة لتلك الحقبة، إنما عبر بؤرة محددة، ممثلة في عيني "مهرج" يكتنفه جو من السحر والشعوذة، وكان عليما بخفايا البلاط الملكي. وللرواية مستويان: الأول هو نص استجواب ليعازر، والذي تقوم على إثره محاكم التفتيش بمحاكمة فيليب "الفالج"، وهو ابن غير شرعي لكارلوس الثاني، وتقضي عليه بالحرق أمام العامة لأنه كان ممسوسا فحاول استخدام قدراته الشيطانية لبعث "المهرج" الذي كان متقمصا شخصية ليعازر؛ أما الثاني، فهو ما يروى من مشاهد غير مترابطة عن البلاط والحيل الماكرة التي كان يتذكرها ذلك المهرج الصعلوك الذي كان محققو التفتيش يطالبونه بالحقيقة حول ذلك البعث الشيطاني. وعلى امتداد الخط الأول للرواية، تتردد أصداء تساؤلات روخاس المعهودة: **من أنت؟ من أين أتيت؟ من جاء بك؟ ماذا تفعل؟** [9] **من نحن؟ أين أنت؟ لم عدت؟**، ثم مجتمعة كلها في قوله على لسان الأخوات: **اخبرنا، أتحلم أم تحيا؟** [10] وهن يسألن ليعازر بينما هو يرقد أو "يقبع" في ركن من المنزل بعيدا عن الضوء الذي يعميه ويزعجه. ليعازر، والأخوات، والقائمون على التفتيش بأسئلتهم المعذبة، ويهوذا والكلب، ورجل الناصرة هم شخوص هذه المسرحية الهزلية. شخوص جميعهم مشؤومون، ملعونون ومتناقضون، يعيدون بتمرد حاد تمثيل فصول إنجيلية، إذ يقول ليعازر: **انتقاما من شر لم آت به قط، حكم رجل الناصرة علي بالخلود، واهبا إياي**

---

* نسبة إلى كالديرون دي لا باركا CALDERON DE LA BARCA (ت)

الحياة الأبدية بقبلة حب زائف[11]. فموت المسيح وبعثه –وكلاهما من أجل البشر– يؤديهما الشخوص كحلقات متسلسلة. إنها رواية تبدو بالفعل وكأنما كتبها ممسوس ليعذب بها محققي التفتيش. بل هي معالجة للإنجيل انطلاقا من مصائب الخونة والكفرة. وإن وجدنا في خضم هذا التجديف بصيصا من نور، بحثا عن الحقيقة، على الرغم من توالي التأكيد –على غرار ما يحدث في أعمال أخرى لهذا الأديب– على عدم وجود هذه الحقيقة.

وما أحداث حياة ذلك المهرج سوى لقطات متتابعة من لوحات سولانا حيث تمتزج "البيكارسك" بالشعوذة، بل لقطات من لوحة "ضروب من اللامعقول" لغويا في أوج أزمته وقمة إبداعه. فبيبانيا، والملك، وفيليب "الفالح" والقس فرويلان، والقردة –رمز الشيطان– ماري خوانا، وخوانا ماريا، ولابوينتي ماتيا، كلها مخلوقات عبثية، لامعقولة، منغرسة في محيط مضطرب، كأنما هي إفراز عقل تؤرقه الكوابيس والمرارة والقلق والحنان؛ وقد نذهب إلى القول إن الأديب إنما يحاول شغل حيز الخيال الذي يحدق به الشر من كل جانب، أو الانشغال عن عناء حياة ترزح بين رحى حرب متواصلة. فهناك فقرات من العمل تعكس الوسم الغائر في نفوس مدحورة من جراء ما تعانيه من بؤس وعبثية. وكل ما يصدر عن الشخوص من حركات أو إيماءات أو هنات أو تناقضات أو تشوهات، يخدم الهدف الرئيسي، أي تسليط الضوء على النفس المعذبة. لذا تعد **الإعدام حرقا** رواية محدثة لأنها بما تحويه من سمات "البيكارسك" وملامح "إسبربنتية"*، وتجديف وتمرد تنجح في لمس العصب الحي لأزمتنا الحالية.

في المسيرة الروائية لروخاس، تعتبر هذه الرواية الحلم المخيف الذي يوحي به الغموض، الكابوس الحتمي الذي هو الوجود. ومثلما أشرنا، فهي تتضمن عودة أخرى لموضوع الإيمان بالله مفسرا على أنه نوع من العمى. ويدير الكاتب التناقض الغريب بين الأكفاء والمبصرين على لسان السيد بالتسار دي مندوثا المحقق العام لمحاكم التفتيش في المملكة. فإذ نلمس وجود الشيطان في الدنيا بيننا حتى إنه يمكن للعين رؤيته، نجد الرب محتجبا. يقول المحقق العام: **لا يمكن لأحد أن يكفر بما هو**

---

* نسبة إلى الإسبربنتو ESPERPENTO ، وهي التسمية التي أطلقت على ما كان الأديب الإسباني بابيي إنكلان Valle Inclánيستدعه من شخوص ، اتسمت بطابع مشوه مميز .

غير مرئي. فأنا أؤمن بالله لأنني سواء كنت حيا أو ميتا فإني عاجز عن رؤيته. بينما أكفر بالشيطان لإني على يقين من صورته المجسمة المماثلة لصورتي تماما. ويحلو لي أيها المهرج أن أفكر أحيانا في أنه خلال العصر الذهبي -اللاحق مباشرة لخلق العالم!- كان الجنس البشري مكونا من أكفاء فقط... فلقد خلق الله النور ثم الشيطان ثم الإنسان وأخيرا البصر. فنزع الغشاوة عن أعيننا لكي نبحث عنه في كل مكان عبثا[12].

على هذا النحو يأتي الأديب بآلاف القضايا دليلا على استمرار بحثه، كما في قوله: **إن حب الآخرين هو أصعب المهام، أو: ما هو اليقين؟ وما هو التجديف؟ ألم يقتلوا الرب نفسه لتجديفه؟**

يقضي الملك كارلوس نحبه ولم يطرأ تحسن على أحوال الرعية في عهد خلفه. فتنتهي الإعدام حرقا مثلما بدأت: **أنا، ليعازر، الذي طالما نادوني بالمجنون. ومجنون أنا حقا لأنني حي، لا أحلم ولا أهذي. أرقد أو أقبع في أكثر أركان المنزل ظلمة، فالضوء يعميني ويزعجني. وفراشي هو عالمي، حيث ولدت ثم توفيت ثم بعثت حيا**[13].

الصخب

الصخب (1970) تواصل لذلك الطريق اللانهائي للبحث عبثا، وإن احتلت أحداثها السنوات الخمس والثلاثين الأخيرة. فموضوعات كالحرب الأهلية وقضية المصير الإنساني والحرية تجوب الرواية، ما بين رمز وإحالة، بغية تصور تلك الحقبة بصورة مشوهة خادعة؛ إذ يقول روخاس في نهاية العمل، كأنما ليعلم القارئ بمسؤوليتنا جميعا عن التاريخ: **لست أنت أو أنا بمفردنا، بل كلانا يصحبه الشر الذي يسكننا جميعا، ونحن ندرك عاقبته، كما ندرك وجود الآخر، عدوا كان أو حليفا، وإن خضب دمه أيدينا.**

وفي إطار هذا التناظر بين التاريخ والمصير الإنساني -وهو المنظور الذي يسود جزءا من النتاج غير الروائي لهذا الأديب- يتحرك بدوره كتابه آثانيا، الحاصل على جائزة بلانيتا لعام (1973).

جائزة نادال لعام 1980: لوركا نبيلا وشاعرا في جحيم روخاس

تستند روايته الحائزة على جائزة نادال لعام 1980 إلى ثراء موضوعها الذي

يتناول شخصية شاعر بات أسطورة شعبية وعالمية فى الأدب الاسبانى المعاصر: فديريكو غارثيا لوركا.

إن زاوية الرؤية، التى يلخصها عنوان العمل **نبيل عبقرى وشاعر يصعد إلى الجحيم**، تضع القارئ مباشرة أمام موضوع الموت، **الرعب الدفين الذى طالما توجس منه لوركا أثناء حياته**، وأمام مأساة اغتياله.

واقتضى السرد فى ضمير المتكلم -إذ إن لوركا نفسه يحكى لنا عن حاله **بينما هو يتألم خلسة آنذاك وربما إلى الأبد، مما يعانيه وعيه من أرق لانهائى**- تقييما ذاتيا للأحداث، بل تقييما مزدوجا لكون هذه الأحداث المتعلقة بحياته الخاصة هى موضوع العمل، مما وحد بين موضوع السرد وبطل أحداثه.

لكن هذا الكتاب ليس بسيرة ذاتية مروية أو رواية عن السيرة الذاتية. إذ لا يحكى لوركا ذكرياته أو يخبر عن مذكراته الحميمة، إنما يستعرض دوره المسرحى فى جحيم ذكرياته -المستندة إلى وقائع مثبتة فى ترجمته- ورؤى منامه وأحلامه، وهى جميعا أجواء تسمح للراوى المستتر -كارلوس روخاس- بتفسير وتحليل -بالقدر الذى يتناسب مع عمله الروائى- النتاج الأدبى للوركا ومعالجة شتى الجوانب الكامنة فى شخصية هذا الشاعر. وبالتالى فإن ضمير المتكلم، أى غارثيا لوركا، لا يحتل مركز السرد أو يطغى على باقى المادة الروائية، بل تسير الخطوط المحورية والمعانى طبقا لإرادة كارلوس روخاس الخلاقة، مضفية على الرواية طابعا غامضا يخدم هدف السرد الذى -كعهدنا بأعمال هذا الأديب- يدور فى فلك المعضلة الإنسانية: **من نحن؟ أين نكون؟** كما يدور أيضا -تمشيا مع خط السير فى آخرأعماله السردية- فى فلك الزمن الحاضر، الذى يؤكد، كما سنرى، التزامه بالجانب التاريخى.

أما من منظور القارئ، فإن الأبعاد المتعددة للعمل تتطلب منه مشاركة فاعلة لتأويل وتفهم الأحداث وإعطاء حيز مناسب لبطلها، غارثيا لوركا، وآخر مماثل للكاتب المستتر، كارلوس روخاس، بل ولأى من عناصر السرد الأخرى ولاسيما المتعلقة ببناء الرواية عينها أو مبررات وجهة النظر السردية التى اعتمدها المؤلف.

والأجزاء الأربعة التى تنقسم إليها الرواية: العماد، والمصيدة، والقدر، والمحاكمة، تتناسب والأحداث الأساسية التى تقع فيها؛ ففى الجزء الأول، "العماد"، نجد الجحيم حيث يستعرض شريط ذكريات كل من الموتى. فإذ يتبدى الشاعر فى أولى صفحات

الرواية الفائزة بجائزة نادال، مخاطبا القارئ مباشرة، راويا له حالـــه فى الجحيـــم، نتســـمع، من بين خطوط شخصيته، صوت روخاس مع كوابيسه الوجودية الـــتى ظـــهرت قبـــلا فى أعماله الأخـــرى: **أنتم، أيها الأحياء... محكوم عليكم بالحياة الأبدية، لكى تظلوا فى صحوة أبد الدهر، عاجزين عن الغفوة، غارقين فى وحدة لانهائية، فالعدم الـذى قد يتسنى لكم الذوبان والفناء فيه ليس له وجود.**

إنها الفقرة الافتتاحية التى تعالج ذكرى لوركا عـــن ذلـــك الخميـــس 16 يوليـــو 1936 فى مدريد، قبيل أن يستقل القطار السريع المتجـــه إلى الأندلـــس.

أما "المصيدة" فمحورها الرئيسى انعدام اليقين، أو بـــالأحرى، الشـــعور بـــالغم مخافـــة القدر الوشيك والاضطراب خشـــية حســـاب الآخـــرة: **من سيحاسبنا نحن الموتى؟ ولم؟** وبعد الفروغ من وصف اللقاء بـــين ســـاندرو بســـارى ورويـــث ألونســـو، تســـتعرض الذكريات عن منزل آل روسالس فى غرناطة حيث كان يختبـــئ لوركـــا.

ثم "القـــــدر"، الجزئية التى تتناول درامـــــا الحريـــة البشـــرية؛ ومـــا كـــان ممكنـــا حدوثه لو لم يلق لوركا ذاك المصير المفجع: كان محتملا أن يظـــــل الشـــاعرمختبئا فى مـــنزل آل روسالس طوال تلك السنوات بينما يظنـــه الجميـــع فى عـــداد الأمـــوات؛ أو، لـــو لم يستقل القطار السريع فى طريقه إلى الأندلس، لأصبـــح معلمـــا فى مكـــان مـــا بأمريكـــا الشمالية أو لرشح لجائزة نوبل. هكذا، تـــــدور الذكريات هنـــا -كأنمـــا هـــى لعبـــة مرايا- حول كل الـــ" أنا " الممكنة، وحول فترة مكوثـــه بغرناطـــة.

تبدأ"المحاكمة" بذلك اللقاء الهزلى بين المحافظ "باللس" ولوركـــا الـــذى يصـــر علـــى عدم الاعتراف بجنون ذلك الشريف، مما يضاعف مـــن أجـــواء الغمـــوض الـــتى اكتنفـــت مقتل الشاعر، صابا الاهتمام على السرد الدرامى لذكريـــات وهميـــة، كذكـــرى مقتلـــه فى حقول غرناطة، بصحبة أحـــد المعلمين واثنين من مصارعى الثـــيران، وهـــم الذيـــن لقـــوا معه حتفهم رميا بالرصـــاص.

وبينما للرواية خلفية تردد فيها مارينا أصداء ما يـــروى مـــن أحـــداث، إذا بصـــوت يحاكى لوركا -مستحضرا تجربة الشاعر فى نيويورك عـــام 1928 أو 1929، منـــاظرا بينـــها وبين تلك الحقبة التى يعيشها روخاس، فى أواخـــر الســـتينيات، أى وقـــت كتابـــة هـــذا العمل- مفصلا القول عما حدث عند احتراق بسارى لأحـــلام لوركـــا الحميمـــة وعمـــا تصوره روخاس من سيطرة بسارى المحتملة على تلك الأحـــلام. وتتكثـــف هـــذه التوريـــة

وهذا الغموض عندما يربط بين ذكريات الصداقة التي جمعت بين بساري وذاك الزائر المجهول -كارلوس روخاس- أثناء أيام الجامعة وبين مشهد "كاردنيو" في رواية **دون كيخوته دي لا مانشا**.

أما اللقاء بين "الفارس ذي الوجه الحزين" وشخصية العاشق المخبول على طريقة ثربانتس - الذي كان لوركا مغرما به- فيهيء الفرصة لإماطة اللثام عن المعنى المراد في السرد من وراء أبدية الشاعر، وإن صورت في العمل كأنها جحيم تتوالى فيه الذكريات والرؤى والأحلام. أخيرا، نجد تقريرا عن ماهية الأبدية الحقة والوحيدة، إنها تلك التي ينالها الكاتب من خلال عمله الأدبي القادر على التأثير **عندما يتمكن أناس ما، بمرور السنين أو القرون** من بعث صورة هذا الأديب. أما الإشكالية الوجودية عن الحياة الآخرة -وهي الإشكالية التي حركت هذه الرواية، بل وهي أحد المحاور الأساسية في أعمال روخاس- فتحسم بتقرير ذلك الخوف الغامض الذي ظل يقاسيه فدريكو غارثيا لوركا من أن يكون العدم هو جل ما سيلقاه في الحياة الآخرة.

ومن الموضوعات الأخرى التي يطرحها روخاس، ويؤسس عليها جزءا كبيرا من عملية بحثه عن لب الوجود في "المصيدة" هو كون **الأدب لا ينفصم عن ذلك التيه الذي يختلط فيه الأحياء والأموات**. فتفهم روخاس للأدب كأداة للمعرفة منحه حجة للإشارة إلى هاملت وتساؤلاته عما إذا كانت أحلامه ستنتظره بعد الموت، والإشارة كذلك إلى بروست، بما أن الأرق هو نقطة انطلاق روايته **البحث عن الزمن المفقود** ومفتاح تأويل كافة أعماله الروائية، ومن ثم الإشارة الدائمة إلى أعمال لوركا في رؤاه وأحلامه، لكونها الأقدر على إبراز مظاهر إبداعات لوركا السيريالية، حتى إن ما استخدمه من أسلوب في الإحالة لهو السبيل لإجلاء جوانب عدة من اللاوعي عند البطل.

كما يعالج على مدار الرواية العديد من الموضوعات الوجودية كعبث الحياة، والمصير، والحرية، وبشكل عرضي، مسألة العقيدة؛ معالجة ينهج فيها الأديب نهجه المألوف في أعماله السالفة: فالإنسان لا يستطيع أن يكف عن البحث عن معنى لذاته، وإن عجز عن تخطي الشر والعبث المحيطين به. أما "الله"، فهو بالنسبة لروخاس "المسكوت عنه، المتنائي". فهو حتى لم يتناوله من زاوية الوعي الإنساني الذي يحمل دائما نبرات "أونامونية" واضحة، بخلاف الحال في روايته **مفاتيح الجحيم**: فالعالم

هنا يدور خارج مداره وإن لم يزل يتحتم على البشر مواصلة الصراع الأبدى.

وتنطوى الرواية الفائزة بجائزة نادال لعام 1980 على بعدين هامين: يختص الأول بالزمن التاريخى -هذا الذى يعيشه روخاس وذاك الخاص بلوركا-؛ ويتعلق الثانى بالزوايا التفسيرية التى تتضح من خلالها الأسباب التراجيدية وراء مصرع الشاعر.

أما البعد الأول، فهو الزمن التاريخى الذى يطرد ميل روخاس إليه فى أعماله، منذ إقدامه فى **الإعدام حرقا** على عقد مراجعة تنقض ماضينا، ولا سيما لحال إسبانيا منذ أفول نجم حكم أسرة أوستريا الملكية،فى عهد كارلوس الثانى، مرورا بكابوس الحرب الأهلية المجسدة فى روايته **آثانيا** التى نال عنها جائزة بلانيتا لعام 1973، أو حتى فى روايته عن خوسيه أنطونيو، وإن ظل هذا البعد الزمنى معالجا بحيادية تتناسب والفترة الانتقالية التى تعاصرها حاليا. وبالتالى، نجد الرواية التى نحن بصددها تدور فى محورين ذاتيين رئيسيين هما: عالم لوركا، الفنان الذى يظهر فى العمل منضما إلى قضية من يعانون من البطالة، ومتضامنا مع الجمهوريين بحكم صلاته ببعض قيادات السلطة؛ ثم عالم روخاس، الراوى المستتر الذى يناظر بين زمنه الحاضر وزمن ذلك الشاعر، مسلطا الأضواء على أهم ملامح تاريخنا المعاصر. ومن الغريب أنه فى الوقت الذى يعد فيه التقدم الاجتماعى، حيث التعددية واحترام الأحزاب المختلفة، غنيمة لابد وأن تظفر بها أية دولة حرة، نجد الراوى المستتر فى هذا العمل يثير طروحات علمانية أو غير إكليروسية، ذات طابع بين التقادم.كأنما لا مفر لنا نحن الإسبان من القدر الذى فرض علينا فى الآونة الأخيرة، و لم يعد أمامنا، لنحقق التعايش المنشود، مخرج اللهم إلا المواجهة الدامية.

أما النبرة، فغليظة وتهكمية فى بعض التلميحات إلى كل ما هو دينى، سواء عند الإشارة إلى القطيعة بين لوركا ومانويل دى فايا، عندما أهدى إليه الشاعر "قصيدة قدس الأقداس"، أو الإشارة إلى مواقف وسلوكيات آل روسالس المستلهمة من مبادئ دينية، أثناء اعتقال لوركا.

وتحوى الرواية تأويلات شتى حول الأسباب المحتملة لمقتل الشاعر. أولها، تأويل لوركا، أو الـ"أنا" الظاهرة فى السرد وصوت كارلوس روخاس، إذ يقول: **لأنه كان ينظم الشعر. وليس لأنه مخنث أو حليف للفقراء؟** ثم المنظور الذى تطرحه شخصية رامون رويث التى تلعب دورا هاما فى العمل، لما كان لهذا العامل المستأنس أو"التابع"، على حد تعبير خوسيه أنطونيو الذى أشاع هذه التسمية، من عداءات مع حزب "الكتائب" الذى كان ينتمى إليه أخوان من آل روسالس، وهى العائلة التى لا

تحظى بدورها باحترام يذكر على سطور الرواية. عـلاوة علـى الإلحـاح المكـرور علـى شذوذ لوركا على طول الرواية وعرضـها، تنويـهاً باحتمـال ثـالث لمصـرع الشـاعر، ولكن بصورة تضفى على العمل لذع غير ضـروري، قـد تكـون وراءه أسـباب تخـرج عن حدود الاهتمـام الأدبي.

قد يستحوذ النشاط السياسي أو الشذوذ اللذين انزلـق إليـهما مختلـف الشـخوص الذين مروا بحياة لوركا فى الرواية، على اهتمام بعض القراء. ولكـن العمـل عنـد هـذه النقطة بالتحديد يفقد الكثير من إمكاناته الفنية، فى حين كان يمكن لعـالم لوركـا، الغـنى بالتيمات الشعرية والمسرحية وبجـذوره الضاربـة فى الأدب الأصيـل والثريـة بالسـمات الإنسانية العميقة، أن يسـمح لكـارلوس روخـاس، أسـتاذ الآداب والروائـى المنشـغل بمعضلات الوجود، بالاحتفاظ بمكانته على ذرا أكثر تعبيرية عمّـا حملـه ذلـك الإنسـان من بؤس وعظمـة فى آن.

نذكر أنه فى عام 1988، صدر لروخـاس روايـة شـعرية بعنـوان **بسـتان الثريـا** (وسنأتى على ذكرها لاحقـاً).

الهوامـش:

---

(1) أقصد " الرواية الجديدة "الفرنسية، التى أرسى قواعدها فريق من الروائيـين علـى رأسـهم آلان روب غرييـه وقد انضم إلى هذه الجماعة: صمويل بكيت ونتالى ساروت وكلـود سـيمون ومرغريـت دورا ومشـيل بوتور وروبرت بينجيـه.

(2) أدولفو مونيوث ألونسو: **التفاؤل والتشاؤم في الثقافة الحاضرة**، مدريد، المركز الإسباني لخدمات هيئة التدريس، 1963، ص 2.

(3) ر.م. ألبيريس: **تاريخ الرواية المعاصرة**، باريس، الين ميشيل، 1962، ص353.

(4) بيتيلا أوريا: **فلاح من الدانوب**، برشلونة، بلاثا إي خانث 1968.

(5) كارلوس روخاس: **وبدأ الغد**، برشلونة، A.H.R، 1958 ص308 .

(6) مانويل غارثيا بينيوه: **الرواية الإسبانية المعاصرة**، المرجع المذكور ص 207.

(7) كارلوس روخاس: **رجل غير مرئى**، برشلونة، بلاثا إي خانث، 1963، ص 238.

(8) كارلوس روخاس: **الإعدام حرقاً**، مدريد، غوادراما، 1968، (وقد اقتبست الرواية لفيلم سينمائى، كتب السيناريو لـه أنخل يورنت وخوسيه لويس غارثيا).

(9) كارلوس روخاس: **الإعدام حرقاً**، ص 11.

(10) المرجع المذكور ص 11.

[11] المرجع المذكور ص 35.

[12] المرجع المذكور ص 426.

[13] المرجع المذكور ص 469.

9

الاتجاهات الأدبية خلال تلك الحقبة
تفوق الفـــــانتــــازيا

ألبارو كونكيرو، جائزة نادال 1968 عــــن روايـــة: "رجل يشبه أورســــتس"

– الإنسان هو مجموع أحلامه.

– إعادة صوغ العالم بالإبداع والحلم .

– قالت الأرض لآدم: تأتيني الآن، يا آدم، وقد فقدت جدتي وشبابي.

أورستس، الذى ابتدعته ريشة كونكيرو، شريد من النبلاء، حاله كحال عوليس. فـــــهو شخصية غامضة، يتجول بجبة زرقاء عبر مدن سلتية عتيقة، زاخرة بمعارف القرون. يصل ذات يوم إلى المدينة التى يقطنها إجِستو و كليتمنسترا، وهما الزوج الفقير الساذج: فالرجل ضــــامر، أبله، مجنون؛ والزوجة عــــجوز، فى رداء نوم مطرز، تحمل فى إحدى يديها طستاً، وفى الأخرى شمعداناً، تحلم بأن تمتلك يومـــــــاً أوزة بيضاء وكريات ملونة من الكريستال. أما أورستس -أنعلم حقاً هل هو أورستس؟- فيجوب الطرقات، فى مشوار سردى يجعلنا كونكيرو مــــــن خلاله نصادف تاديو، ابن رجل معتوه يحلو له الخروج لتلقين الكـــــلاب مبـــادئ الرياضـــة اليونانية؛ وكاتباً مسرحياً يدعى فيلون كان قد كلفه المجلس الحاكم بنقل تاريخ المدينة إلى خشبة المسرح؛ وكـــيرينو، معلم رياضة المبارزة، الذى يحلو له تلقينها عن طريق الهـــندسة؛ وإومن، ذا الأذنين الكبيرتين، وهو من مواليد تراقيا*؛ والآنسة إينيس المخبولة الماثلة أمام تابوت الخيــلط رودولفيتو، تنتحب رثاء: آه ، يا سيد فؤادى، أيها الملهم الوضاء، والإكسير العطر، يا فارس الشمس ونسمة الفجر، يا أيها الكتاب ذو المئة صفحة!، آه لكلمات معسولة كنت أقطرها من قلبى صباً فى أذنيه!، آه ليدى التى طالما لثمها عندما كان يأتنى ليلاً ممتطيــاً جواده!، آه،

---

* تراقيا: منطقة كانت، قديماً، تقع جنوب شرق أوروبا، على مقربة من البلقـــان، وكـــانت تشـــغل موقعـــاً متمـــيزاً على طريق التجارة بين أوروبا وآســــيا.

أيها المارشال!، آه، يا خزّاف أحلامي!، آه، لكؤوس تحطمت إلى الأبد! آه، أيها الوجيـه، البطل، الشجاع![1]

قـد يُفاجـئ أي من القراء إدراجُ كتاب كونكيرو في قائمـة جـوائز نـادال. فهو كاتب مكرس لم تكن له علاقة يوماً بالواقـعية الجديدة الـتي بسـطت نفوذهـا علـى مشهد الرواية الإسبانية. أفيكون مـردّ ذلـك اتخـاذ دار النشـر دسـتينو DESTINO، في لحظة محددة، قراراً بالرغوب عما كان يعد"موضـة" أدبيـة؟

فقد أخذ هؤلاء ممن كانوا يصـرون علـى مواصلـة الاقتـداء بأسـاليب الروايـة في القرن التاسع عشـر، وأولئك ممن يحتذون خـط "الواقعيـين الاجتمـاعيين"، يتسـاءلون: **إلى أي حد يمكن اعتبـار كتـاب كونكيرو روايـة حقـة؟ فقـالوا عنـها: تنقصـها الحبكة، ولا تكـاد تحوي حبكـة، بـل وعنـاصر السـرد بهـا غـير مكتملـة.** كمـا علـق بعـض "الاجتماعيين" بقولهم: **إنـه يـهرب فيـها على طـول الخـط من الـ"الآن"و "هنـا"، فهي لا تمـت للواقـع بصلـة؛ بـل تعـود بنـا إلى المغـامرة المتـهورة واللامعقولـة التـي كـانت فـي وقت ما مثـال الروايـة البدائيـة.**

فالعودة إلى إزكاء الأحلام والغموض في الحيـاة البشـرية والإقبـال علـى السـحر والانغماس في اللامعقول، واستعادة القدرة على الاندهاش، وإحـلال الخرافـة، والشـغف بـ"الزن"*، والهـوس بالقدرات الشيطانية والغيبية، واكتساح مـا هـو ديونيسـي*، بل والصرخة المتمردة الحالمة بالسلطة، كلها إمارات حقـبة في طـور التغيـير، لا طـائل لها من بعد برجال "جادين" يفضلون الشعارات والانتخابـات علـى الانجـراف في تخيـل أو"اختلاق" عالم الغد. ففي طليعة السـتينيات، كـانت قـد بلغـت ذروتهـا صيحـات أينشتاين بأن **الخيال أهم من العلم**، وفيكتور هوغـو بـأن **الخيـال هـو العبقريـة**، كذلـك أعمال إدغار ألان بو، وبودلير، وكامبانيّا، وآخرين انفتحوا على كـل مـا هـو غريـب وخيالي، وعلى السخرية بوصفها بسمة التمـرد الطيبـة.

لذا يتوجب اعتبار كونكيرو ضـمن هذه الزمرة. إذ مارس الواقعيـة الفانتازيـة بحثـاً عن حقيقة الأشياء وراء المظاهر، مالكاً موهبـة استشـعار الجوانـب الفانتازيـة للواقـع،

---

* الزن: المدرسة البوذية التي دعت في القرن السابع عشر إلى العودة للالتزام بتعاليم بوذا، وكـان لها تأثير كبير على الحياة الفكرية والفنية في الصين و اليابان.

* الديونيسي: نسبة إلى "ديونيسوس".

ومبدعاً عوالم جديدة ينفث من خلالها الغموض والشك والسيريالية التي طالما تجذبه في أية ثقافة. ومثله كمثل كل متشكك جيد، تخير كونكيرو السخرية بدلاً من النبرة المأساوية ليحدثنا عن معارفه اليقينية، وهي معارف ربما يجتمع لها ما يكفي من الصلابة لتفنيد الاتهام الذي وجه إليه بعدم كونه سوى مؤلف روايات مبهمة. فعلى أيه حال، إلى أي حد يمكننا القول -في عالمنا هذا- إن المراوغة ليست من صنوف الإدانة؟

ورواية كونكيرو، في المقام الأول، إعلاءٌ من شأن الخيال، الذي هو عند هذا الأديب معادلاً للأمانة السردية، لإيمانه -مثل بودلير- بكونه **الملكة الإنسانية الأكثر علماً، إذ تشتمل على مشابهة للكون**، وهكذا يبدو الخيال والإبداع صنوين، فهذه الموهبة الإنسانية التي تخلق عوالم من العدم وتكسو الأشياء المعتادة ثوباً جديداً هي بالتحديد التي يضعها كونكيرو في صدارة ما هو إنساني، كأنما ليقول لنا: **الإنسان هو مجموع أحلامه**. فيقدم لروايته **شباب عوليس** بقوله: **ليس هذا العمل برواية، إنما جزء من الأحلام والمخاوف المكتسبة على مدار تجربة تعليمية طويلة -تجربة تعلم كيف يكون الإنسان- وصعبة بلا ريب. فالشباب والإبداع ينبعان أساساً من القلب البشري، فهو وحده المتحكم في اختيار أية حالة مزاجية يفضلها، وأية صداقة حميمة ينتقيها، أية أغنية، أية زوجة، وفي أي مكان يقبر، فضلاً عن تحديد أوقات وحدته وأزماته وانكساراته.**

إن القدرة الاستدعائية للبشر وقابليتهم للانبهار ركيزتان أساسيتان عند كونكيرو. فهو إذ يسلم بحقبته كحقبة مكتملة، فذلك لأنه يرى فيها جرعة من الغموض والقدرية أبعد مدى من تطور التكنولوجيا. فيقول: **يأفل نجم أساطير ويبزغ نجم أخرى. وذلك ببساطة لإحلال مصير بمصير. أفتريدون مثالاً لذلك؟ إذن، فلتكن القدرية العلمية بكل مظاهرها**. ويرى الأديب مكمن الخطورة في محاولة حمل النفس البشرية على الإيمان بأن التكنولوجيا ستجعل من كل خيال حقيقة، مؤمناً بأنه إذا كانت جميع أشكال اليوتوبيا ممكنة، سيوصد العالم أمام صوت الخيال، فيفقد إلهامه ويظل جاهلاً بسحر الأشياء.

وها هو صوت كونكيرو المتمرد على الخلل الإنساني وعالم الحاضر يترع صفحاته بالعفاريت، والساحرات والجنيات والمعجزات والشياطين والنفوس المعذبة

التي تجهر صياحاً بحقيقة عالم الغيب، وتفتح بطلسماتها الآفــاق الأرضيــة المحــدودة.

وفي الصفحات الأولى من روايته **شــــــباب عوليــس**، يشــرح لنــا بشــئ مــن التسامي الإغريقي مفهومه عن مهنتـــه ككـــاتب، قـــائلاً: **البحث عن سر الحياة الدفين أعظم المهام وأكثرها نبلاً. فلنتح للبطل عوليس** (وليحلّل القارئ هنــــا اســـم كونكـــيرو بـــدلاً مـــن عوليـــس) **الفرصة لكي يبدأ بالتجوال فــور ولادته، ثم العودة فــور ذهــابه. ولنهبه أياما خصبة، مليئة بالمغامرات والكلمات والنيران والعطش. أما هــو فسيعيد لنا إيتاكا. ومعها الحنين الأبدي. فكل عودة إنسان إلى إيتاكا بمثابة بعث جديد للعالم.**

الكاتب ومؤلفاتــه

ولد ألبارو كونكيرو في موندونييدو، عام 1912، وتـــوفي في جيليقيـــة 1981. مـــارس الصحافة، وظــل لأعوام عدة رئيساً لمجلة "منار بيغو". وكما ذكرنا، يستخدم كونكيرو الواقع ليستدعي به الخيال. فدائماً ما يعكس نثره واقعية متبصرة، مدفوعة نحو عالم الأساطير والمعارف الواسعة والمصطنعة. وهوكاتب ذو أسلوب رائع وساحر. استهل مشواره الأدبي(2)بالشعر، فنظم دواوين ثلاثة بلغة جيليقية: "بحر الشمال"(1932)، و"قصائد بين نعم ولا")1933)، و"مدائـــح ريبيرا"(1934). فأما الديوانان الأول والثاني فلهما طابع سيريالي، وأما الثالث فأميل إلى قصائد العصور الوسطى الغنائية.

ثم بدءاً من 1947، استهل مسيرته الروائية بالكتابة في مجلة خاصة تدعـــى "غـــاليثا" GALIZA. ومن أوائل أعمـــاله السردية "حكاية الفارس رفائيل"(1939)، التي نشرت في مجلـــة "برتيثه" VERTICE. وهو أكثر مؤلفاته النـــثرية ذات الطابع الباروكي، وإن كان ما تضمنــــه من"لازمنية" و"كلية الحضور" قد مهد لنتاجه اللاحق. فدورانه خارج حيز الزمان والمكان يجعل التسلسلات التاريخية الزائفة تبدو منطقية ومحتملة، خــــــالقاً على الدوام أبعاداً سيريالية ليس لها خلفية سوى الفانتازيا الخالصة.

وفي مجلد واحد تحت عنوان "زهور الألفية الثانيـــة ومنقـــار عصفـــور" جمعـــت كـــل أعماله الروائيـــة الأولى: "الفـــارس" و"المـــوت والشـــــيطان" و"قصـــص الخريـــف السبع" و"قهرمانات الأيام الخوالي" و"سان غونثالو" و"حكايـــة الفـــارس رفـــائيل".

ثم ازداد أسلوبه رصانة في روايته **مارلين والعائلة**، الصـــادرة باللغـــة القشـــتالية عـــام

1957؛ وتدور أحداثها فى جيليقية الآهلة بالأساطير. فيمتزج فيها العنصر البريتانى الجيليقى مع العربى البيزنطى. وهو العمل الذى كرّسه روائياً من بين كتّاب "الواقعية السحرية" التى تبدّت قبلاً فى أعمال وتشيلاو فرناندث فلورس وبورخس. وبما أن "الواقعية الجديدة" كانت هى المتربعة على عرش السرد فى الخمسينيات، فلا عجب أن يتهم كونكيرو بالإبهام، فبالكاد كان يقدر أحدهم أهمية كاتب يخترق حجب الواقعية متذرعاً بحجج فنية. ويتجلى كونكيرو المغرم بالطابع السيلتى الجيليقى فى **قائد الكورس الكَنَسى**(1959). إذ تتفجر طاقاته الإبداعية فى تلك الفانتازيا بخلفياتها السلتية، معتلية ذرا الخيال والشعر. حيث تدور الرواية خلال سنى الثورة الفرنسية، بينما يتبقى من شبح جيش ضخم رجل واحد على قيد الحياة هو قائد الكورس الكنسى، الذى يعلى ذكرى الشخوص الغامضة فى الرواية ويستعرض تمثيلاً الأساطير التى عاشها شعب "سانتا كومبانيا".

فى 1960، صدرت له **شباب عوليس** التى تنصب على أسطورة الشباب الخالدة وإحياء العالم الكلاسيكى والمسيحى الغربى بإسقاط تخوم الزمان والمكان.

ثم يحين الوقت فى **عندما يعود السندباد إلى الجزيرة** لإيقاظ القارئ من الأحلام المستحيلة. وهى الدعوة التى يخلص لها أيضا فى **رجل يشبه أورستس** (1969)، عندما يظل أهالى مدينة أرغوس يتوقعون وصول **أورستس**، فتمر السنون، ويبلغ كل شيء من العمر عتياً، دون أن يأتى "المنتظَر" أبداً.

وفى **حياة وهروب فانتو فانتينى دى لا غراردیسکا**، يلعب الإطار الأسطورى -فالحيز الروائى هو إيطاليا على مشارف عصر النهضة، فى منتصف الطريق بين فروسية القرون الوسطى وفجر عهد جديد -مهمة التأكيد على لانفعية الخرافة فى عالم المجتمع الاستهلاكى المتردي. وبفضل هذا الإطار، يتمكن القارئ من اختبار الشعور بضياع القيم الحقة فى العالم المادى وليد "التقدم"، ويتبدد الواقع المعاصر فى غمار الضباب.

ويبدأ العمل بتمهيد، يليه جزءان -وهما الروائيان-، ثم الجزء الثالث الذى يمتلئ بملامح الشخوص وتفاصيل حياتهم، والذى يُتبع بملحق وفهرست الأعلام. وينطوى التمهيد على مفاتيح الرواية: بسط الخيال المؤسس على عالم أسطورى مصطنع؛ وانتهاك الواقع وترسيخ الحنين إلى الأحلام المستحيلة. ولا تعد أفعال فانتو فانتينى مآثر بطولية، إنما محاولات للتحرر من القيود. بينما تجسد الأسطورة والخرافة مأساة

الإنسان المعاصر. ويتمثل الخيال في صورة مأساوية، تأكيداً على الإشارة إلى استحالة استعارة القيم القديمة: عالم الجمال والفن والحب في عصور النهضة.

في عام **النيزك ومعركة الملوك الأربعة (1974)**، يموت البطل "باولوس" من جراء توقفه عن الحلم. هكذا تؤكد رواية كونكيرو الأخيرة على المبدأ الأصيل الذي تبناه الكاتب، أي الحرية التي طفق الإنسان يفقدها بتخليه عن قدرته على الحلم. فلا يعد مستغرباً بالتالي وصف الأديب للإنسان بقوله: **الإنسان هو مجموع أحلامه**.

الهوامش:

---

(1) ألبارو كونكيرو: **رجل يشبه أورستس**، برشلونة، دار نشر دستينو، 1969.

(2) لمزيد من المعلومات عن أعمال ألبارو كونكيرو، فإلى جانب ما ورد من دراسات وتحليلات في ملحوظات على السيرة الذاتية، يمكن الاستعانة بمؤلف دييغو مارتين تورون: **ألعاب كونكيرو الفانتازية**، لاكورونيا، طبعة دوكاسترو، 1980؛ وإلينا كيروغا: "*حضور وغياب كونكيرو*"، محاضرة، مدريد، الاكاديمية الاسبانية عام 1984. كما توجد العديد من الرسائل الجامعية عن ألبارو كونكيرو.

10

الاتجاهات الأدبية فى الستينيات
الرواية التجريبية

خرمان سانشث إسبسو، جائزة نـــادال 1979

نال خرمان سانشث إسبسو هذه الجائزة عن روايته **ترسـيس** الـتى تلقفتـها المجـلات والصحف بنقد أميل إلى الشجب. و لم تفلح الحملة الإعلامية الـتى قـام بهـا التليفزيـون الإسبانى أو تظفر محاولة جذب انتبـاه الجماهير بوصفـه روائيـاً تجريبيـاً فى انتشـاله من المدار الضيق الذى ظل يدور فيه. لقد عـرف هـذا الأديـب بـدءاً مـن عـام 1967 بروايتـه **فى رحـاب سـفر التكويـن**، وهـى أول روايـة تتنـاول التلمـود فى خماسيته التى نشر منها أربعة أجزاء حـتى الآن.

صدرت **فى رحاب سـفر التكويـن** عـن دار نشـر برشـلونية لهـا الفضـل فى اسـتحضار الحركـة المجـددة فى الروايـة الفرنسـية -عـن طريـق الترجمـات- إلى إسـبانيا، فضلاً عن استجلاب أحدث نتـاج السـاردين الألمـان. سـاهمت أيضا دار النشر هذه (سِيِّس بارّال)، من خلال ما كـانت تمنحـه مـن جوائـز"المكتبـة الموجزة"-الشهيرة- فى جعـل مـا يعـرف بالواقعيـة الجديـدة، أو بـالأحرى الروايـة الاجتماعية، تسود كاتجاه سـردى فى الخمسـينيات، بالإضافـة إلى إسـهامها فى ذيـوع الرواية الإسبانو أمريكية، وإقبالها على منح روائيى تلك القـارة جوائـز أدبيـة، وحرصـها على نشر أعمال أبرز كتّابهـا.

وفى 1972، قام كارلوس بارّال بعد انفصاله عـن "سِيِّس" عـام 1970، وانضمامـه إلى دور نشر كبرى أخرى، بطرح مجموعـة مـن الروايـات والروائيـين الجـدد الذيـن أطلق عليهم"الأحـدث"، وآخرين "مجددين"، وكتب على غلاف كـل عمـل مـن أعمالهم التى ينشرها سؤالا موحيـا: **توجد رواية جديدة فى اسبانيا؟** وكـان خرمـان سانشث إسبسو، بثالث أعـماله **تيه لاوى**، من بـين هـؤلاء الروائيـين الذيـن قـام بارال بنشر مؤلفـاتهم.

أما ما فرغت لتوى من عرضه من بيانات مقتضبة فيكمـل صـورة ذلـك الروائـى

التجريبي الحائز على جائزة نادال لعام 1979 والذى كـان خوسيه دومينغو قد دعاه بـ"الروائي المجدد" نظراً إلى أساليبه الفنية المتقنة واتزان سرده، معلقاً على رواية تيه لاوى، التي تتجلى فيها الخطوط الرئيسية لأسلوب إسبسو، بقوله: ...**لقد حقق فيها وثبة إلى الأمام وحاسمة جديرة بأن تفصله عن سابقيه. فالبرود الموضوعي للروائي** —الذى يُظهر فى بداية روايته تأثراً بالعديد من سمات الرواية الفرنسية الجديدة— **يتبدى من خلال سرد مختصر، محكم البنية، يستحثنا على التلهف إلى أعمال لاحقة لذلك الروائي الحصيف.** وعند تصديه فى 1967 للتعليق على فى رحاب **سفر التكوين**، قام نفس الناقد بإلحاق إسبسو **بزمرة الروائيين الإسبان المعنيين بالرواية كمادة تجريبية، أى وسيلة لهدى السرد الإسباني إلى قنوات جديدة.**

وأما ذلك الاتجاه التجريبي فى السرد الإسباني، والذى يطرحه إسبسو بأصعب الطرق الممكنة، ملقياً به فى أحضان جمهور من الأقلية، فينطوى على عناصر التجديد فى أدبنا الإسباني المعاصر، وإن لم يكن الأسلوب الأوحد الذى اعتمده كتابنا خلال ذلك العقد. ولكى نعلى هذا الاتجاه الشأن الذى يليق به ضمن مشهد سردي -قد لا يكون مكتملاً لكنه على الأقل دال على ما كان عليه حال السرد الإسباني فى الستينيات- أحرى بنا العودة إلى نقطة البداية، يوم نشر مارتين سانتوس روايته **زمن الصمت** (1962). فمنذ ذلك الحين، خيمت الاتجاهات الآتية: حركة"الواقعية المتبصرة" أو"الواقعية الميتافيزيقية" منذ بداية الستينيات، كاتجاه رغبت فى اتباعه مجموعة من الروائيين تلازموا لسنوات، أكثر من كونه اتجاهاً إبداعياً فاعلاً (انظر الصفحات السابقة)، كتاب شرعوا فى السرد على "الواقعية الاجتماعية" ناشدين الواقعية الكاملة التي تطرق المرئي وغير المرئي؛ الرواية عندهم سبيل للتعرف على الإنسان أكثر منها لمعرفة أحداث الحكاية؛ لذا فقد أعلوا من قيمة الخيال والإبداع، دون إغفال التفاصيل المباشرة. ومن كتاب هذه المجموعة نذكر متحدثها الرسمي م. غارثيا بينيو، وكارلوس روخاس، وأندرس بوش وألبلاه؛ ثم يليهم فى التسلسل التاريخي "التجريبيون"، الذى ينتمى إليهم سانشث إسبسو والأخوة تريّاس وخوان بينيت وخوان غويتيسولو منذ صدور روايته **معالم هوية**، وغيلبنثو ومولينا فويش وآخرون؛ ومن الاتجاهات الأخرى والمجددة فى ذلك العقد أيضا، "الواقعية

الفانتازية" بريادة ألبارو كونكيرو، إلى جـــانب مؤلفــات "الروائيــين الأخلاقيــين" مــن أمثال غونثالو تورنتي مالبيدو ومارتيث منشن ، علاوة على "الرمزيـــة الوجوديــة" مجســدة فـــى أوربينا و"الطرفة" فى أعمـــال فرانثيســكو أومـــبرال وخوســيه لويـــس ســامبدرو ومانويل باثكث مونتالبـــان.

مساوقة الرواية للعصــر

أفادت كل هذه الاتجاهات من المناخ الثقافى المتجـــدد والانتعـــاش الاقتصـــادى الـــذى عاشته إسبانيا خلال العقد الذى نتصدى له؛ فكـــان أهـــم مـــا فى المنـــاخ الثقـــافى مـــن أحداث تتصل بالرواية وصول حركة التجديـــد الأدبيـــة الأوروبيـــة وعـــودة الدراســـات حول فن الرواية، والتأثير الحميـــد للروايـــة الإســـبانو أمريكيـــة بعناصرهـــا الأساســية - الأسطورة واللغة والبنية- والإقـــبال علـــى قـــراءة نتـــاج كتـــاب المـــهجر الإســـبان . ساعد هـــذا كله على الانتقال بهذا الجنـــس الأدبى مـــن مجـــرد فـــن الحـــكى إلى فـــن الكتابة، وهو التغير الجوهرى الذى خبرته الروايـــة آنـــذاك.

تغير، وإن كان فى الحقيقة ينعكس فى أساليب فنية عملية -إذا عرفـــها القـــارىء بلـــغ مستوى أعمق في القراءة- فإنه، فى الحقيقة أيضا، يتزامن وسلســـلة مـــن التحـــولات الـــتى شهدها الإنسان والمجتمع على حد سواء. فلا شك مثـــلا فى أن ســـواد تيمـــة "المدينـــة" فى القص المعاصر أبرز أهمية الشخصية الغامضة فى السرد -كمـــا هـــو الحـــال عنـــد كافكـــا وجويس وآخرين-، وأن المونولـــوج الداخلـــى ســـلط الضـــوء علـــى عـــدم اتســـاق الشخصية فى المرحلة الحـــاضرة.

وإلى جانب حضور "الاستقصاء الأدبى"، علينا أن نشير إلى استمرار وجـــود "الواقعيـــة التقليدية"، التى شغلت فيها موجة "الهيبز" آنذاك نصيب الأسد؛ والتنويه بالردة الباروكية متمثلة فى صنف من إقـــحام الأسطورة، والإيغال فى الجحيم السيكولوجى أو الجنسى؛ والميـــل الى التعالم المنتحل. فهى إذن أشـــكال شتى تظـــهر من خلالها الرواية المعـــاصرة -بواســـطة الاستعارة- حاجتها إلى تفسير وجودنا فى هذا العالم.

أسطورة الوعــى

هذا التناول الخاطف لحال السرد حينذاك يقربنا إلى فـــهم شـــخص وأعمـــال خرمـــان

سانشث إسبسو. فهوأديب ذو تكوين متعدد الأوجه، مما انعكس على نتاجه الفني. فإذا ما عددنا الجوانب المختلفة لعمله الروائي، متتبعين مختلف مراحله الحياتية، تحتم علينا البدء بنشأته كتلميذ على يد اليسوعيين في مدرسة "بمبلونا"، وهو ذاته اسم المدينة التي ولد فيها عام 1940، ودراسته العلوم الإنسانية الكلاسيكية والبلاغة ولاسيما بعد انضمامه إلى المؤسسة اليسوعية ومن بعدها التحاقه بدير "برويلا". ولقد انعكست هذه القراءات والمعارف الكلاسيكية في روايته التي استحق عنها جائزة نادال. فالأسطورة لا تستوحى فقط في العنوان: **نرسيس**، إنما أيضا في المستوى السردى المتسق. وأنا أبغي بذلك الإشارة إلى الأسلوب العصري الذي ينسج عليه إسبسو روايته التي يصفها بأنها: **تعكس دون مواربة ما نحمله جميعا بداخلنا من نرجسية**؛ فهو طالما يستوحى العالم الكلاسيكي عن طريق الإحالات إلى كتاب أو نصوص يقتبسها -على حد تعبيره- **ليس بدافع الزهو أو الجدلية إنما حسب مقتضيات الظروف**؛ مما يعني أن الأسطورة والإحالات الكلاسيكية تعد جزءا من العالم الموصوف في العمل. وهو في هذا الشأن يسلك طريقا مأهولا. فمن قبله، في الواقع، نسب ت.س. إليوت أهمية "أحد الاكتشافات العلمية" إلى الطريقة التي كان جويس قد استوحى بها من الأوديسا روايته **عوليس**؛ حيث تقيم الأسطورة توازيا مستمرا بين الحاضر والماضي. وفي ذات الوقت الذي تمد فيه الرواية بنيتها ودلالتها، تفضح لانفعية وفوضوية التاريخ المعاصر. لقد كانت، إذن، وسيلة لإدانة اضمحلال العالم المعاصر العاجز عن التنسيق بين تجاربنا الفياضة.

الكتاب المقدس ، تمثيل كنائي لعالم تغلب عليه النزعة الدنيوية

يتوجب عدم إغفال أهمية خروج إسبسو بروايته الأولى **في رحاب سفر التكوين** إلى النور خلال مرحلة تدارسه علوم اللاهوت في أونيا. فالكتاب المقدس هو محور "خماسيته" التي تتشابه وظيفتها ووظيفة ذلك الكتاب المقدس. إذ تبرز المقابلة بين تعاليم الكتاب المقدس والحياة المعاصرة التنافر الذي يعج به عالم يفتقد لكل معنى وانسجام؛ عالم يجد فيه الإنسان نفسه وحيدا، يلهث سعيا وراء ما يحد من تدهوره وانحطاطه. ونلمس في ثلاثة من الأجزاء التي نشرت من هذا المجلد حتى الآن، **في رحاب سفر التكوين وبشائر الخروج وتيه لاوي**، حضورا طاغيا للكتاب

المقدس؛ ففى أولها، يقرأ البطل عدة اصحاحات من سفر التكوين، وفى ثانيها، **بشائر الخروج**، يقرأ آيات من سفر الخروج، وفى ثالثها، **تيه لاوى**، يستوحى إصحاحات من سفر لاوى فى مشهد العشاء عند العمة ميما؛ وإن لم يسر على نفس هذا النسق فى **سفر العدد**، حيث يلعب الكتاب هنا دور المتناقض من خلال مضمون الرواية التى تصف -عبر الأزمة التى تنفجر بين مجموعة من الشواذ جنسياً فى فترة الحرب- انتكاس عائلة ذات أصل عريق.

الإنسان وحيداً

إن كانت وحدة الإنسان،وما يلاقيه من مصاعب لبلوغ التواصل الذى من شأنه إشعاره بإنسانيته هى التيمه الجوهرية فى السرد الحاضر، والتى يسطع من خلالها الوعى الكامل بالزمن الذى نحياه، فهى تتوافق أيضا، مثلما يرى النقاد، ووجه آخر من وجوه هذا الأديب: اهتمامه وعكوفه على دراسة علم النفس مطبقاً على حالة التأمل الفلسفى.

فبطل في **رحاب سفر التكوين** كاتب نفور ، انطوائي، يبحث عن معنى للحياة فيهجر الحضر ويلوذ بالجبل حيث لا احتكاك له سوى بقلة من بشر والطبيعة والكتاب، فيظهر فى الرواية على نفس المستوى الموضوعى الثالوث الجدلى: الإنسان والطبيعة والثقافة. ثم، فى **بشائر الخروج**، يتكرر فشل محاولات البطل، وهو شاب يهودى، فى البحث عن ذاته، فى رحلة تقوده للعودة إلى مسقط رأسه، ومن ثم تتبع نسبه صعودا إلى النبى إسرائيل. أما فى **تيه لاوى** فيذهب الأديب بنا إلى -الموت- أنكى عواقب عدم التواصل بين الزوج الإنسانى. وهو فى روايته **نرسيس** يتناول تيمة عدم التواصل على مستوى العلاقة بين مؤلف الرواية وقارئها الذى يجد نفسه وقد تعذر عليه تحديد إذا ما كان العمل من هذيان كاتب ثمل أو شيخ هرم، فعلى أية حال، تموج الرواية باعترافات -تصلح للحالتين- تنضح بالعنف والجنس: **لتعذرنى أيها القارئ لتجاسرى على تغيير معالم الطريق. فأنا أول الضالين. فقبل شروعى فى ملء الأوراق تحبيرا، ارتشفت كأسا، على قناعتى بأنه لاراحة لى سوى في الاعتراف كتابة. وبتراكم هذه الوريقات، بعيد فترة وجيزة، كدت أتشكك فى القدرة التطهيرية لليقين، ولكن الآن وقد نشدت المصالحة مع**

وجودى، أجد نفسى وقد تحتم عليها اللجوء للكلمة: فأما التى أستبقيها فى نفسى فهى كالأمة المتمردة، وأما التى ألفظها فهى سيدة تستبد بى.

سينما وأشكال ســـردية

يعود الفضل فى الطابع التجريبى لما استهله سانتشث إسبسو من أشكال سردية إلى دراساته فى مجال السينما -فقد حصل على ليسانس العلوم السينمائية فى بلد الوليد-، والتليفــــزيون -إذ حصل على شهادة مخرج من التليفزيون الإسبانى-، كما امتهن الإعلان السينمائي فـــور هجره للمؤسسة اليسوعية. ومن أهم سمات سرده، المتأثر بالرواية الفرنسية الجديدة، هو مـــا اكتسبته هذه المدرسة من خاصيّات السينما: كاستخدام عين الكاميرا فى الوصف، بل وتطبيـق هذه التقنية أحيانا فى المونولوجات الداخلية للشخوص بغية تحويلهم صراحة إلى مجرد أشــــياء مادية. ومن ثم البرودة التى اتهم بها إسبسو في روايته **فى رحاب سفر التكوين** التى تحوى أيضـا طرقـاً تجريبيـــة أخرى تلاحظ على مدار العمل كله. يهمنى أن أذكر من بينها، اســـتخدام الاستطراد كوسيلة لزرع التواصل مع الأشياء والطبيعة أومع الثقافة، لتوضيح ما يمر به هــــذا الجنس الأدبى من أزمة تعد أحد تداعيات الأزمة الثقافية، واستعمال الحوار دون أية رمــوز أو علامات تنصيص، سعياً وراء حرية تعبير أكبر؛ وما نجد من ملامح الميتاقــص، فضـــلاً عــن الحوار الذى يعقده الروائى داخل روايته مع القارئ حول طريقة السرد؛ ثم التجاور كعنصـــر لغوى مهيمن؛ وإمكانية قراءة الرواية بدءا من أى جزء، إلخ.

ورواية **بشائرالخروج** هي، إلى حد ما، عودة إلى الرواية التقليدية. فيمــــا تتمتــع **تـيه لاوى**، كما ذكرنا آنفا، بنصيب وفير من التجريبيـــــة. أمـــا فى روايتــه **فى ســـفر العــدد** فيلجأ إسبســـو إلى "الكونتربونيت" من خــــلال المنـــاظرة بيـــــن الحكايـــات المختلفـــة المتباعدة زمنيا والمتوازية فى السرد. ومن الملامــــح الفنيـــة الرئيســـية فى **نرسيس**، الزمـــن البطئ، وعين الكاميرا، والسرد بضمير المتكلــم أو، إن صــــح التعبـــير، عــبر اعترافـــات ذلك البطل ذى الشخصية المزدوجة والمتناقضة؛ وفى هذه الروايـــة، علـــى غـــرار ســـابقاتها، تتمثل ملامح الرواية المعاصرة -بتحولها عن فــــن الحكـــى إلى فـــن الكتابـــة- متحـــدة فى حضور التراث الإنســـانى.

لا أود إغفال الإشارة إلى إمكان اســـتخدام -فى روايـــة بعينـــها- مســـتويات لغويـــة مختلفة فى مواكبة تعدد الدلالات الـــتى يـــدور حولهـــا الســـرد: فاللغـــة الملحميـــة ولغـــة

"روايات الفرسان" واللغة الطبيعية ولغة روايات الشطار(البيكاريسك) تنصهر جميعا في مختلف الفقرات المتناظرة من رواية **في سفر العدد**، وإن كانت في **نرسيس** تتعلق المستويات بتنوع أنساق اللغة الفنية.

إن المضمون، على مدار أعمال إسبسو، يصحبه انحدار تدريجي نحو الجحيم، إما عن طريق الإيحاءات الجنسية أو الهذيان؛ ربما هو انحدار بدافع من تشاؤم متنام أو وعي طالما تثقله مظاهر تحلل وانحطاط العالم الذي نعيشه.

11

بزوغ نجم كاتب بدأ مشواره مع الواقعية الجديدة:
خِسوس فرناندث سانتوس

أمام المشهد السردى قرب نهاية الستينيات، يمكننا القطع بتحول الرواية عن التساؤلات السيكولوجية والأخلاقية والميتافيزيقية إلى التساؤلات الجمالية والخيالية والظواهرية. وبالتالى، بوسعنا التقرير بانتهاء دورة الواقعية الاجتماعية التى طالما استشرت سابقاً.

وفى 1970، نال جائزة نادال عن رواية **كتاب ذكرى الأشياء** أحد أبرز ممثلى هذا التيار، وكان تكرس كاتباً للواقعية الجديدة عام 1954، وقت ترشيح روايته **الشجعان** للجائزة المذكورة. فبعث ثانية التساؤل عن مدى تواصل حضور الواقعية الجديدة، بل ومدى مواصلته، أى الكاتب نفسه لمشواره، بعد أن أضحى كاتباً مكرساً فور صدور أول أعماله، **الشجعان**، الراوية التى صارت فيما بعد مختلفة عن بقية أعماله، وهى لم تكد فى عام 1969 -أى بعد ظهورها بخمسة عشر عاماً- تسترعي انتباه النقاد الذين كانوا علقوا آمالا عريضة على هذا الروائى الشاب.

فى 1969، صدرت رواية **رجل القديسين**، وهى رواية محكمة البنية، تستهل المرحلة الثانية من مسيرة سانتوس الروائى؛ مرحلة تعززت بنشر مجموعته القصصية القصيرة بعنوان "الكاتدرائيات" (1970)، فكانت -مثلما يقول هو نفسه- خطوة أخرى على طريق مواصلته النهوض بأعماله.

وتسهم قراءة أعمال فرناندث سانتوس تبعاً لتسلسلها تاريخياً فى الوقوف على أسلوبه فى الواقعية الجديدة وتحديد مدى تطوره؛ علاوة عن التعرف على مرحلة من مراحل تحول الرواية. فمشهد الأدب الإسبانى فيما بين عامي 1950 و1960 متجانس بما يكفى. فهى حقبة شيوع الواقعية الجديدة. ومثلما ذكرنا، كان هذا الاتجاه الجديد يستقى حافزه من مساندة دور النشر والنقد والجوائز الممنوحة. وكان الميل إلى وصف حال البسطاء يتواءم مع اقتناع مؤلفينا بأنه ها هنا تكمن نفائس إنسانية لم تدنسها عادات وأنماط حضارية. اقتناع ليس بمستجد، إذ وجد الأدب الإسبانى منذ القدم فى قطاعات الشعب الدنيا ملامح شراسة وكرم فى آن؛ غير أنه فى

الفترة ما بين 1950 و1960 لم تعالج الفردية الثرية للأبطال الذين استوحوا من عامة الشعب، إنما انصب الاهتمام على الوصف الموضوعي للظروف التي يشترك فيها كل هؤلاء. فيتبلور أمام عيني القارئ وجود هؤلاء الأشخاص دون زخرف في الأسلوب، كأنما هي وثيقة أو مقالة صحفية، تنظر مباشرة إلى المشكلات والظروف الحياتية. إذ يتم تناول الفرد ضمن علاقاته بالمجتمع والظروف المحيطة به؛ وإن لمسنا أحياناً أن ثمة انسياقاً إلى دنيوية مفرطة، أو وصفاً سطحياً لأجواء يعتم علينا جوهر معناها. لذا، فبعيداً عن تلك الإبداعات التي تتخطى حاجز الواقع، لاقت الواقعية الجديدة انتقادات صارمة؛ فهي حقبة ولت بعدما تفوقت على سابقاتها في إغناء السرد، وإن باتت عاجزة عن مواجهة الغد. وتندرج رواية **الشجعان** ضمن هذا التغيير الذى أدخلته الواقعية الجديدة في ماهية وكيفية النظرة إلى الواقع. إذ لم يعد الأديب مجرد راوٍ لطرفة أو لمغامرة الشخوص، إنما هو يسجل حياة أناس -هم في الرواية المذكورة، أهالي قرية صغيرة في ليون على حدود أشتوريس- دون شرح مسبق أو تقديم، بل بشكل مفاجئ، وعلى مستويات مختلفة؛ ويكمن الإبداع بالتالي في الأطر والنماذج المختارة، والجمع بين مختلف عناصر العمل الذى هو في الأدب بمثابة المعادل الفني للإخراج السينمائي المتقن.

زمن الانتظار

صدرت لخسوس فرناندث سانتوس فيما بين 1954 و1969 روايتان: **في النار** (1957)، **ومتاهات** (1964)، ثم مجموعة قصصية: "الرأس الحليق"(1958). وعلى الرغم من تباين الروايتين في الصياغة، إذ ينفرد في أولاهما أحد الشخوص بدور البطولة، بينما البطولة في الثانية من نصيب قطاع اجتماعي، قطاع الفنانين، إلا أنهما تشتركان في موقفهما المتشكك من الحياة، موقف يعبر عنه بصورة خرقاء تفوق سوءاً التعبير عن ضيق ذات العيش في **الشجعان**.

فتوجب علينا الانتظار حتى صدور **رجل القديسين** (1969)، لنجد كاتباً مثيراً للاهتمام بحق، لكون هذه الرواية الخطوة على طريق بلوغه تأليف "الكاتدرائيات". ولم تزل تلح في **رجل القديسين** معاني عدم الكفاية والروتين واللانفعية، يعبر عنها البطل، وهو رجل بسيط الحال يعمل في ترميم اللوحات القديمة في الكنيسة،

ويطوف القرى طولاً وعرضاً لكسب الرزق، بينما هــو علــى أعتــاب الشـيخوخة الــتى يطل منها على تاريخه الذى أضحى حائلاً بفعل الســنين كمثـل تلـك اللوحــات الــتى يحاول إنقاذها من براثن الزمن. أما نحن فبمقدورنا، مــن خــلال تقنيــة ومضمــون هــذا العمل، استقصاء معلومات عن مسار تطور الروايــة الحديثـة.

رواية عصريـة

إن أشكال الإبداع الجديدة لها عباقرتها الكلاسـيكيون: بروســت، جويــس، كافكــا، موسيل، فوكنر، داريل، لورى، وإن اندلعــت شــرارة التحــول الحقيقــى عندمــا قــرر بروست فى **بحثاً عن الزمن الضائع** ألا يروى أحداثاً موضوعيــة أو أســراراً عــن النفــس البشرية، وتناول العالم الخارجى كيفما خبره. ويمنح أهمية خاصة للزمــن الداخلــى، كـسف الحدث السردى عن التعبير عن نفسه عبر خط مسطور علــى ســطح أفقــى، متحــولاً إلى شبكة من الخطوط المتعددة والمتضافرة والمتعرجة. كأنه تأثير بصــرى أو تلاعــب بالمرايــا: هذه هى الفكرة التى غزت الروايــة.

اقترنت الأزمنة، وساد شعور كالحلم، كأنما نسبح فى عــالم نعــدو فيــه دون وجهــة، عالم حائر تمتزج فيه الذاتية والموضوعية؛ وما عادت هناك أهمية لقصة بطــل مــا فى زمــن ما، بل صار جل الاهتمام منصباً على رؤى هذا العالم المتدفقــة والغامضــة، الــتى تــروى من خلال التراكيب النفسية المتباينة للشخوص. من هنا، لم يعــد جوهــر الوصــف هــو الواقع الموضوعى، إنما انعكاس هذا الواقع فى دائرة الوعــى. فيختفــى، بالتــالى، "العــالم" كموضوع يوصف بعناية بواسطة لغــة مشــتركة، ليظــهر فى المقــابل رونــق الظواهــر المستوحاة والهشة التى تكمن طبيعتها بين الإنســان والمــادة. ويجــىء عــالم الظاهــراتية المتأصل فى الفلسفة والنقد ليخترق مضمار الرواية؛ فلا يصبــح للواقــع وجــود اللــهم إلا من خلال الشــخوص.

إن أكثر ما يُلمَس فيه التغيير إنما هو فى الشعور بــالزمن؛ زمــن معيــش ولا يــروى كالذى عهدناه فى الروايات الكلاسيكية؛ إذ يهجر البنــاء التقليــدى للحكــي فى تسلســل تاريخى للمشاهد، لتصبح الرواية طافية بين مجموعة من المنظــورات الزمنيــة علــى خلفيــة مستترة موحية بالتيه الذى يدور فيه الواقع الذى لا يطــرق. ومــن خــلال الزمــن أيضــا يطرح التساؤل حول ماهية الحيــاة.

علاوة على الرؤية الزمنية، هناك المونولوج الداخلى الذى يستعرض أمام القارئ وعـى أو لاوعى الشخوص التى تظهر فى أحايين كثيرة بصورة مفاجئة، ودون تبرير. وربما التقط القـرن العشرون عدوى روح الاستقلال، فأصبح ميالاً إلى منح الكلمة مباشـرة للشخوص، راداً لها الصوت الداخلى؛ فيصمت الراوى بنيّة عدم إظهار أسلوبه الشخصى، ليسطع العالم الداخلـى لشخوصه؛ مستبدلاً الوصف بالانعكاس فى وعى الشخوص.

أما تلعثم الشخوص، بل ولغتها المكبوتة أحياناً، فالهدف منها إمـا جمـالى أو وسـيلة للتشكى من قصور البشر وإحباطاتهم. وقد يظهر المسلكان معا عند بعض الروائيين.

المرايـــا

يخلو مجلد **رجل القديسين** من المونولوج الداخلـى: ويعـد التسلسـل التـاريخى هـو الزمن الفعلى للرواية، التى تسودها مشاعر الخيبة وعجز وأفـول إنسـان يكـابد مصـيره الفاشل. رواية تسرد من وجهة النظر الشـخصية للبطـل، دون أنطونيـو، لـذا لا تبـدو الحقيقة موضوعية مطلقة، إنما انعكاس للواقع الموضوعـى فى وعـى البطـل؛ فـإذا تتبعنـا التسلسل الزمنى، نجده يلتفت بعينين ملؤهما الحنين إلى الماضى، فيشرد فيـه هرباً بـين مـا يستدعيه من ذكريات الزمن الضائع. فى هـذا الشـرود وهـذا التفـاضل بـين جوانـب المنظور تكمن القوة التعبيرية لهذه الرواية وحداثتها. أمـا مـن لم يـر فى هـذه الروايـة سوى نموذج إضافى للواقعية الجديـدة -وهنـاك بـالفعل شـواهد كثـيرة تؤيـد هـذه النظرية- فهو لم يتأن فى تفهم الاتجاه الجديد الذى سلكه هـذا الأديـب.

وأما "الكاتدرائيات" فتضم أربع قصص قصيرة تـدور فى ظـل معـابد قديمـة ثلاثـة و"خـراب مسـبق". قصص أربع تلـوح فيـها موهبـة الروائـى متميـزة بشـكل ملحوظ عن مجموع ما ألفه سلفاً، وإن كـانت **رجـل القديسـين** قـد حـوت بعـض البشائر. فأما القصة الأولى، الخاصة بالكاتدرائية الواقعة فى مدينـة شـقوبية، فالسـرد بها يدور فى شكل مونولوج تناجى به **إينيس** نفسها أثناء صعودها الـبرج، شـاردة بفكرهـا فى ذكرى أحداث حياتها. وترتبط الذكرى -وهى إحـدى خصـائص الروايـة الحديثـة- بشكل وثيق بكل ما تقع عليه عينـا **إينيس** مـن أشـياء، جـامدة ظاهريـاً وإن كـانت منخرطة فى حوار مكتوم مع البطلة. فنلمح فى هذا الحضور الموضوعـى للأشـياء خاصيـة من خصائص هذا الاتجاه الفنى الجديد. وتعد هذه القصة والـتى تليـها، الخاصـة بحكايـة

نائب المطران، الأفضل بين مجموع قصص هذا المجلد، بفضل جرأة معمارهما الفنى وأسلوبهما. فأما منولوج إينيس فيسلط الضوء على تاريخ حياتها، عالم كامل تستدعيه فى الذاكرة، ولكنه حاضر بكل قوة معبراً عن التحسر والغموض؛ كما يتجسد أيضا وجود العامة والفقراء المترددين فى البؤس، وحياتهم المملسة وأعيادهم الريفية؛ فضلاً عن صورة آخر الحروب الأهلية فى ذاكرة إينيس. ويجعل الأسلوب الصافى والراقى، الذى تتخلله الشعرية البسيطة التلقائية للأشياء، من المونولوج الداخلى نسيجاً خلاباً، مطبوعة عليه حياة بعض ممن يخدمون فى الهيكل، وبصمات الزمن والبشر الذين يتحركون في هذا المحيط.

وتحمل قصة "نائب المطران" فى طياتها خطين متناظرين: الأول خاص بالبطلة والثانى خاص بابنة الأخت التى تعيش فى داخلها حياة العم .وتأتينا دراما حكاية الرجل الكهل، الذى يستمسك بصيغ عفا عليها الزمن، عبر المونولوج الداخلى للفتاة التى تود عبثاً أن تحيا الـ"الآن" والـ"هنا".

إن ما يعانيه الفقراء من ضيق العيش وما يتوقون إليه من أحلام هو الموضوع الجوهرى لهذه المجموعة القصصية التى يتطور السرد خلالها فيزداد انطوائية وعمقاً. فى الوقت الذى نلمس فيه مقدرة هذا الأديب الخارقة على تبصر الواقع والتى تفوقها مهارته البديعة فى طرح التساؤلات.

التجريبية

قدر لخسوس فرناندث سانتوس أن يكون عام 1979 تاريخ نيله للشهرة والإقبال الجماهيري على قراءة أعماله بفضل حدثين مقترنين: اجتهاد إحدى دور النشر فى وضع بعض أهم الكتب الصادرة آنذاك فى متناول قطاع عريض من القراء؛ ونفس مضمون رواية سانتوس التى دشنت هذه الحملة، وكانت تحمل عنوان **خارج الأسوار**: رواية تفترض مناخاً تاريخياً وعلاقة حب بين نسوة. كما أن لعام 1979 أهمية خاصة لذلك الكاتب لقيامه، إلى جانب روايته المذكورة، بإصدار مجموعته القصصية "على ضفاف سيدة عجوز".

وإذ اتفقت أصوات النقد عام 1971 على نضوب معين الواقعية الجديدة وتفوق التجريب، فقد سار على هذا النهج خسوس فرناندث سانتوس بادئاً مرحلة جديدة

بنشر روايته **رجل القديسين** الحائزة على جائزة نادال(1970)؛ وبحلول 1979، كان الوقت قد حان للاعتراف بفضله فى إحراز جوانب عدة فى تطور حركة السرد فى اسبانيا. إذ ساهم بشكل ملحوظ فى الشوط الذى قطعته الرواية بدءاً من التساؤل الجمالى والخيالى والظاهراتي. هذا ما أقره الأديب ذاته فى حديث أجراه معه رامون بدروس (جريدة ABC، 31 اكتوبر، 1974): **فى الأعوام الأخيرة، خبرت الرواية تحولاً جذرياً. وأصبح من المحال -كما ذهب البعض- اعتبارها الآن مجرد استعراض لمشاهد ميتافيزيقية أو أخلاقية. بل أضحت طريقة للإحساس بالأشياء ورغبة فى التعبير. فالرواية الآن لا تدرس الظروف الإنسانية، إنما الصور المختلفة التى يعكسها الإنسان عن ذاته. وقد يقتصر أحياناً الإبداع الروائى فقط على الأشكال التى لا تعرض بدورها واقعاً مفهوماً بصورة كاملة وشاملة. ولم يعد هناك -أو على الاقل، ليس كما ينبغى- روايات تقليدية تعرض واقعاً متشابهاً يضعه الكاتب بين يدى القارئ. فما يقدَم اليوم للجمهور، كما هو الحال فى بقية الفنون، أشبه بدعوة للمشاركة فى العمل الإبداعى، أى بمثابة نوع من التحدى.**

لم تخل مطلقاً طروحات فرناندث سانتوس الجمالية من همومه الدفينة بصدد الإنسان، ووجوده العاجز، والحب كمهرب من الوحدة المتأصلة فى كائنات تنوء بالحياة والبؤس الذى يستبد بفؤادها. إن وجود هذه القيمة عينها هو ما يضفى الوحدة على مجموع مؤلفاته منذ أن شق طريقه عام (1954) بروايته **الشجعان**.

كنا قد أتينا فى مستهل هذا الفصل على ذكر تبلور موهبة فرناندث سانتوس بحلول عام 1979 ككاتب من خلال مظهرين أساسيين: مظهر الروائى فى **خارج الأسوار**، ومظهر كاتب القص القصير فى "على ضفاف سيدة عجوز". هذا الأخير أسهم فى اختبار الكاتب لموضوعات وتقنيات استغلها لاحقاً فى رواياته. ويظهر مؤشر التجريب عند سانتوس عبر كتاباته السردية: "الرأس الحليق"، و"الكاتدرائيات"، و"الجنة الموصدة"، و"على ضفاف سيدة عجوز". وأنا لن أتصدى لـ"الرأس الحليق"، فهى مجموعة قصصية قصيرة متعلقة بالحرب الأهلية، تتفوق فيها أهمية الحدث التاريخى على التحديث الشكلى. فى حين تحوى "الجنة الموصدة" مجموعة من السمات تتكرر فى "على ضفاف سيدة عجوز"، وتنطوى على تجديد ملموس. ومن أبرزها الأهمية الممنوحة لـ"الفضاء السردي".

الفضاء المحدَّد " للحـــدث "

ليست حدائق منتزه "الرتيرو" في مدريد بمجـرد حـيز مكـاني يضفـي علـى السـرد وحدته، إنما آلية يرتكز عليها شخوص ومشـاهد، ومنـاخ يؤلـف بـين رؤى ومفـاهيم الإنسان والوجود. بينما الريح والماء والدروب والأشجار تصـوغ، مـن ناحيـة أخـرى، طقساً شعرياً يتحرك في رحابه تعبير الكـاتب بتلقائيـة فياضـة، وتطـوف فيـه ذاكرتـه السردية بحرية كبـيرة.

تلك الذاكرة، في الواقع، هي التي تَنظُم هـذه الدراسـة الداخليـة الـتي مـا هـي – باختصار– سوى الكتاب الذى يحمل عنواناً آيـة في التعبـير: "الجنـة الموصـدة". فـإلى جانب الأهمية التي اكتسبها الزمن الداخلي في الرواية المعـاصرة، منـذ تفـادى بروسـت في **بحثاً عن الزمن الضائع** تناول أحداث موضوعيـة، وتركـيزه علـى العـالم الخـارجي كما خبره، يتوجب علينا أن نـبرز –في هـذا العـالم الحـائر حيـث تختلـط الذاتيـة بالموضوعية– ما يطرأ على الشخوص من تغـيرات، بـل وفي بعـض الأحيـان افتقارهـا للطرافة والجوهر؛ إذ انصب الاهتمام على رؤى العالم، المتتاليـة والغامضـة، والـتي تُسـرَد من خلال التراكيب السيكولوجية المتباينـة للشـخوص.

إحدى خطوات التحديث الأخرى هي الأهمية الممنوحـة للفضـاء السـردي، وهـي خاصية نبغ فيها فرنـاندث سـانتوس في **خـارج الأسـوار** و"علـى ضفـاف سـيدة عجوز". وأنا هنا لا أعني بالفضاء الأماكن المحددة الـتي يـدور فيـها موقـف معـين، أى مساحة الفعل، إنما الإيحاء الروحي والمناخ الذى تلهمـه الأحـداث، أى فضـاء الحـدث. إذن، يمكن أن نعرِّف فضاء الحـدث بإنـه المحيـط الثقـافي –ديـني وأخلاقـي وتـاريخي واجتماعي– الذى ينتظم سلوكيات الشخوص، والذى يعبر عنه كمنـاخ مـن شـأنه –في المقام الأخير– تحديد خواص الفعل. وتناول الفضاء بهـذه الطريقـة يتيـح عـرض عـالم منفتح ومتـعدد الجوانب، مفرزاً "موزاييـك" روائيـاً تقـوم فيـه الأحـداث والصـور والشخوص بدور أساسي وهو توسيع فضاء العـالم المعـروض.

أعمال روائية أخرى للأديـب

تضم "على ضفاف سيدة عجوز" سبع قصص: في اثنتين منها –في الأولى وتحمل عنـوان المجموعة، وفي الأخيرة– يخلق الفضاء على وجه الخصوص –ووفقاً لما انتهينا إليـه لتونـا–،

وبراعة، جواً من التدهور والانهيار يدين مظاهر واقعنا المعاصر.ففى أولى القصص، القصر العتيق والمتهالك، بفعل الإهمال ومرور الزمن، هو التعبير الصامت والفصيح عن السيدة العجوز التى تفنى بينما هى تشهد نهب وهجر خدمها إياها. أما ذكرى الأيام السعيدة وبريق الحقب الماضية، والتى لا تزال آثارها مرئية فى الأثاث والحدائق، فتشدد على التناقض وتجسد مشاعر الضيق التى تلم بالبطلة، وتنتقل منها إلى القارئ الذى يجد نفسه، لاشعورياً، فى مواجهة الموت وسط عالم خاوٍ من المعانى. وفى القصة الأخيرة، "ميدان الشرق"-فى مدريد- هو الذى يضفى اتساقاً ومعنى على سرد الحياة العابثة لقاطنى أحد المنازل القديمة والعريقة فى تلك المنطقة. أما فى القصص الخمس الباقية، فالأحداث هى التى تسيطر على السرد، فتتناول مختلف أوجه الحياة الراهنة التى طالما تتكشف عن طريق العالم الداخلى المحطم للشخوص. فتحيى قصة "بابلو على الأعتاب" لحظة جوهرية فى حياة بيكاسو: قراره بالذهاب إلى باريس، والضياع النفسى الذى كانت تثيره فيه ممارسته لحريته الشخصية بهذه الصورة.

ونلمس فى هذا العمل العناية بالأسلوب -وهى السمة الشعرية للنثر- بصورة تبلغ عند سانتوس حد الكمال. فتتجلى أهمية الوصف فى القصة الأولى التى لا تخلو من لمحات "قصائدية"، حيث ينُم الحنين عن الشعور بالضيق من تدهور الحياة. أما استخدام تلاحق المشاهد كوحدة للبناء، وهى الخاصية التى أوقف عليها السرد فى **الشجعان** (1954)، فهى التقنية التى يستغلها فى ثانية قصصه، "بابلو على الأعتاب"، ليدعم الترابط الحر للتسلسل الزمنى، بغية بلوغ أعمق دوائر الزمن الداخلى. وعندما يسلك الوصف سبيله عبر الذكريات والحنين، يتكشف السرد بسهولة عن إيقاع وأنغام التراكيب.

خارج الأسوار : تاريخ وفانتازيا

تبدو لنا **خارج الأسوار**، للوهلة الأولى ومثلما عرفها فرناندث سانتوس نفسه، قصة حب مارق -بين راهبتين- بحجة واهية وهى إنقاذ الدير من الدمار؛ إذ تدور الأحداث خلال سنى انهيار إسبانيا فى القرن السابع عشر، بعدما ساد الجفاف والقحط والبؤس فى آخر مراحل حكم سلالة أوستريا. وقد راق بعض النقاد أن يروا أن أفضل ميزة فى تلك الرواية التاريخية هو احتلالها موقعاً وسطاً بين عالم الحقيقة التى ندركها من خلال بعض المعطيات وعالم الخيال. وبالفعل تتضمن الرواية آثار قراءة

واسعة لكتاب عصر النهضة، ولاسيما أصداء لنثر القديسة تيريسا الرائع؛ أصداء تثير انتباه القارىء على الفور، ليس فقط بسبب تشابه الأسلوب، إنما بسبب المناخ الديني الذى يغلف التيمة، على أن العلامة الدامغة لهذا العمل تختلف اختلافاً كلياً، كما سنرى. إن بصمة هذه المطالعات الواسعة وهذا الاستيعاب لتلك المرحلة التاريخية التى تدور فى فلكها الرواية يصبان من خلال فانتازيا الأديب، ويبعثان ذلك العالم وفقاً لحيثيات نظرة سانتوس الشخصية، أى من خلال الـ"أنا" الفعلية الخاصة به. لذا، ففى ذات الوقت الذى ندرك فيه رغبة سانتوس فى الاقتراب من لحظة حاسمة من تاريخنا، بمناخها ذى المحور الدينى، نكتشف استحالة الإحاطة بتلك الفترة وسبر جوهرها؛ فلقد تباعد معاصرونا عن النظرة اللاهوتية المركزية للحياة، كما تنقصهم الركيزة الضرورية لإعادة تشكيل صرح تاريخنا؛ ولقد عجز الكاتب بدوره عن التخلص من الروح الدنيوية المميزة للعصر الحالى أو حتى أن ينأى بنفسه عن موقفه حيال ما هو دينى، وهو موقف تغذيه تجربته الوجودية. وكون الرواية إبداعاً خلَّقته ذاتية سانتوس هو أمر قد يفسر لنا أسباب عدم إشارة العمل إلى أى من الأحداث التاريخية الفعلية، أو تلك التى حالت دون تعيين مسرح محدد للأحداث، أو دون تعيين مواقف أو دون تسمية الشخوص، وإن لم تستجد أذهاننا بداً من أن تستعيد، خلسة، ذكرى بعض إجراءات محاكم التفتيش فى مدينة آبلة على سبيل المثال،إلخ. و"القديسة" و"رئيسة الدير" و"خادمة الدير" والدوق -وهم شخوص الرواية- كلها مسميات عامة، لكنها واقعية بما يكفى للتأثير على القارئ.

لقد حاول فرناندث سانتوس من قبل بعث التاريخ فى روايته التى سبقت هذه، وكانت بعنوان **التى لا اسم لها**. فقد صدرت فى 1977، وجمعت وناظرت بين عدة أحداث -معتمدة تقنية كاليدسكوبية- منتقاة من مراحل تاريخية مختلفة، منذ العصور الوسطى وحتى وقتنا هذا، حيث يوحد الحيز الزمنى بينها ويبرز المراد من وراء الرواية. وتتجلى عبر الطرائف المختلفة الأسرار المفسرة لحكاية إحدى المناطق التى ترمز -ضمناً- إلى إسبانيا. فأما أبرز تلك المشاهد التاريخية وأكثرها واقعية، فهى بالتحديد أقدمها جميعاً: إنها حكاية سيدة من العصور الوسطى تدعى **خوانا غارثيا**، من مواليد أرينتيرو، تقضى نحبها فى كنتانا بمدينة ليون، بعد عودتها من تورو حيث ناضلت فى صفوف الملك للاستيلاء على الأخيرة. وفى أحد اللقاءات، علق المؤلف

على موضوع تلك القصة، بقوله: **فهمت آنذاك أن لا أهمية للزمن سوى بقدر قليل، وأن الرواية كفيلة بجعلنا أكثر معايشة ومعاصرة للأحداث التي قد تبدو ظاهرياً عتيقة، طالما ضمنا وصف تلك الأحداث كما هي، دون مواربة أو تحوير.**

وحكاية تلك السيدة مستوحاة من القصائد الشعبية التقليدية (الرومانثي)، ولها طابع ملحمي وأسطوري -و هما ملمحان لهما في الوقت الحالي جمهور عريض- تتخلله ملامح درامية، كوقوع الأب في حب ابنته واضطراره إلى إرسالها إلى الحرب لافتقاره إلى نسل من الذكور. وتضفي غنائية أسلوب فرناندث سانتوس طابعاً حقيقياً على الحكاية، وتقربها إلى من القارىء من خلال الأنا الراوية التي تنأى عن البطلة بدرجة كافية تسمح بإحاطتها بهالة من الغموض؛ غموض لا يكتنف حياتها فحسب وإنما مواجهتها المأساوية للموت الذي لا يقلل استتاره من قيمته كواحد من أبطال العمل. فها هي، إذن، واحدة من التيمات التي برع فيها المؤلف، والتي يعود لها الفضل في صياغة الحبكة الوجودية التي تدمغ نثره.

هذيان استعاري

وفي مجال تفسيره للتاريخ -إذ فسر في **خارج الأسوار** تاريخ الظاهرة الدينية المتأصلة في تاريخ إسبانيا ككل- سبق وأن قدم لنا تفسيراً مشابهاً في الرواية الفائزة بجائزة نادال (1970): **كتاب ذكرى الأشياء**. إذ أشار فيها عرضاً إلى ماضي وحاضر مجتمع إسباني تباعد عن الروح الكاثوليكي؛ على أن جل هم الأديب فيها إجلاء اهتمامه وانشغاله بالموضوعات الدينية، اهتمام يستبين على نحو قاطع في "الرأس الحليق"، و"الكاتدرائيات" **ورجل القديسين** بغية انتقاد التدين الإسباني. وفي **كتاب ذكرى الأشياء**، يعرض سانتوس الدراما الداخلية لانهيار مجموعة من القرويين، دراما تواكب تدني المجتمع الحالي إلى الدنيوية، وتتزامن مع تمدن المجتمع الريفي. ويرتبط التساؤل المكروب حول جبرية مصير اثنتين من الشخوص: **بيرخينيا وهرغويتا**، بالتشكك في عقيدة **هرغويتا** ونجواها الداخلية مع **ثيسيل**، بهدف مضاعفة التوتر في هذا المناخ المليء بالهموم، والذي برع فرناندث سانتوس في شحن أعماله به.

وتعكس خارج الأسوار فى ذات الوقت اهتمام سانتوس بالتاريخ وبالظاهرة الدينية الذي تجلى فى الروايتين السالفتي الذكر. ولقد أصاب الكاتب باختياره فترة بداية الاضمحلال حيزاً تاريخياً؛ فالشعور بالاضمحلال قاعدة عند سانتوس، فضلاً عن كون الاضمحلال التاريخى موضوعاً طالما شغل به الإسبان على مر العصور. كما أصاب فى الإقران بين المرحلة التاريخية و"التنويرية".

وأصاب أكثر من أى شيء آخر فى اللغة التى اقترب بها من الواقع. فلقد صرح الروائى معلقاً على خارج الأسوار بقوله: **لزام علينا أن ننشد الصواب ليس فقط فى المفردات بل فى الإيقاع والتسلسل. فمن العبث إحياء صيغ ميتة...، ومن العبث أيضاً ابتداع صيغ أخرى جديدة. بل لزام علينا أن نعيد خلقها كما يحدث فى السرد الذى يشير إلى عصرنا هذا.** فإلى جانب الصيغ المهجورة، تحوى كتاباته، فى الواقع، إيقاعاً وصبغات متلاحقة تجعل الجو العام للعمل مفعماً بالحياة، وتغلفه بهالة شعرية، تتجلى فى وفرة الأوزان الخاتمة ذات الوقع المستحب على الأذن. ولقد وصف البعض نثر هذه الرواية بأنه: **من أفضل الكتابات ثراء فى أدبنا الإسبانى، ومن أروع المؤلفات الروائية خلال الأعوام الأخيرة.** نعم، إن فرناندث سانتوس كاتب حريص على إحكام صياغة عباراته، وينفحها تلقائية فريدة، بالغاً بها أسمى درجات الإيحاء الغنائى.

لكن هذه الصيغ التعبيرية الجميلة تكشف مضموناً هذيانياً، يقف وراءه ادعاء زائف بالتدين ممتزجاً بالغرائز؛ إنه صراع غادر بين الغريزة والتصوف يذهب إلى ما بعد الخرافة: إلى الإبهام المريع الذى يستبد بعصرنا الحالى: فالشهوة والوحدة والكذب والموت تفضح كلها زيف وبرود هذا التصوف الذى جعل فى الرواية يتجرد بشكل مأسوى من دلالته الدينية المزعومة.

فتبدأ الأحداث فى ليلة مقمرة عندما تشرع أخت "القديسة" -في ضمير المتكلم- فى الحديث عن ظاهرة إغماء هذه الأخيرة، ثم بزيارة الحاكم للدير، ثم انحراف الميول الدينية "للقديسة" المزيفة، ولقاء العشق بين الراهبتين ليلاً -والذى لايقلل استتاره من فظاعته- وغرابة مواقف الاعتراف، وهى كلها أطر مناسبة لما سيلى من أحداث، مثل مشهد الجراح الزائفة والتى يقع وزرها على الراهبتين، وإن تذرعت "القديسة" بكونها الأمل الوحيد للنجاة من الجوع والبؤس داخل الدير؛ ومثل الانتصار ثم الهزيمة

الماحقة للتصوف الزائف فى مجتمع مولع بالمعجزات، متأرجح بـــين الإيمــان والشـــعوذة.

قد يبدو من الصعب تلخيص كل ذلك دون إخضاعـــه لتحليــل صــارم لا نســتبعد منه نقض الكاتب لمؤسسات القرن السابع عشر. إنهـــا روايــة تــترك فى نفــس القــارئ بصمة استعارية كبرى: فهى تلوح بالغموض الـــذى غلــف قطاعــات كبـيرة فى عالمنــا المعاصر، ضلّت بعد نبذها لعقيدة تعتبرها خاويـــة مـــن كـــل معـنى، وإن ظلــت هــذه القطاعات عاجزة عن التخلص مما لتلك العقيدة من جاذبيـــة وبهــاء وروعـــة.

أما **جزيرة كابريرا** فهى إحدى رواياته التاريخية، وستتصدى لهـــا فى الفصـــل التاســع والعشرين.

على مسار التأويل التاريخى : فرســان الفجــر (1984)

فى روايته **فرسان الفجر** يُفتتح السرد بشــاهد مقتبـــس مـــن أعمـــال ر.م.ريلكـــه*، لا من قصائده، إنما من رسالة كان قدكتبها هـــذا الأخـــير إلى روديـــن* ، فى 31 ديســـمبر 1912؛ شاهدٌ يحمل تلميحاً إلى عبثية البطولـــة الـــتى قـــامت عليـــها إســـبانيا. فيوضـــح مسبقـــاً القصد من وراء الرواية. إنها اســـــتعارة تـــأول تاريخنـــا الحديـــث، إذ يعـــالج فيها زمن السرد الفترة الممتدة من ثورة أكتوبر 1934 حتى بدايـــات الحـــرب الأهليـــة.

ها قد تحققنا ميل الكاتب إلى رواية التأويل التاريخى. فإذا كان بدأ بمعالجته للمشـــكلات الاجتماعية فى **الشجعان** وأدان فيها الظروف القاسية -خلال الفترة المعاصرة لزمـــن كتابـــة الرواية (عام1954)- التى يعانيها فلاحو قرية واقعة بمنطقة جبال ليون على مقربة مـــن إقليـــم أشـــتوريس، فإن هذا المـــيل يأخذ فى التجلى فى كتاب **ذكرى الأشـــياء** بسبب تحرك نقده فى زمن منقضٍ وعلى قاعدة من الخصائص المشكّلة لذاتنا التاريخية؛ ثم يشتد بروزاً فى **خـــارج الأسوار**، حيث يغطى النطاق الروائي عصر الباروك في إسبانيا، ثم يتكثف وضوحاً فى **جزيـــرة كابريرا**، التى يعمد فيها المؤلف إلى الخيال الروائى لاستقصاء المفترق السياسى الاجتماعى الذى جاوزته إسبانيا إبان حرب الاستقلال، عندما تجمدت الحركة المعرفية التى سادت القرن الثـامن عشر، والتى استمرت، كما يرى الكاتب، ممثلة فى الليبراليين، حلفاء جوزيف بوتابرت.

فى **فرسان الفجر** وقع اختيار الكاتب على بنية وأطروحـــة تقليديتـــين. وأتـــى فيـــها

---

* ر. م. ريلكه : الأديب التشيكى الأصل (1875 - 1926).

* رودين : النحات الفرنسى الشهير (1840- 1917) .

زمن السرد متفقاً وتطور الزمن التاريخي؛ مصوغاً في ضمير الغـــائب، أبعـد مـا يكـون عن السرد السيكولوجي، وإن تميز بنبرة غنائية ورمزيـة في الوصـف والتتبـع، الموضوعـي ظاهرياً، لظروف حياة الشخوص الذين يجسدون المجتمع المشار إليـه. ويقـوم حـيز هـذه الرواية -وهو منتجع "لاس كلدس" الواقع في عاصمة محافظـة "دانيـة" والجبـال المحيطـة بها- بعرض ملاحظات، مألوفة في الأسلوب السردي لهذا الروائي، تكمـل رسـم صـورة الشخوص. فهؤلاء أناس بسطاء الحال يتعمـون بـثراء روحي كبـير، ويكـابدون ظروفـاً متردية فـي خدمة سادتهم من ذوي النمط الشهير في مرحلة انهيـار المجتمـع. ويكتسـب تقسيم الصورة إلى مُستَغَلين ومُستغِلين عمقاً بفضل النبرة الغنائيـة، والأسـاطير والرمـوز، وبخاصة الغموض الذي يكتنـف الأبطـال، مارتين ومريان. ويعـرض هـذا السـرد ذو التأويل التاريخي -والذي لا يتخلى عن التزامه الخط الوجـودي الـذي تـدور فيـه كـل روايات هذا الأديب- نقضاً لجزء من تاريخنـا.

بطريقة جمالية، تلخص بداية الروايـة ونهايتـها مقـاصد الـراوي المضمـر: **لم تهبط الخيول الجبل فراراً من عطش أو جوع، إنما يدفعها مهماز فرسان ملثمين: الحياة والرغبة والموت. فأما الفارس الأول فكان مكسواً بريش أبيض؛ وأما الثاني فمغطى بمخمل أحمر؛ أما الأخير فلاوجه له ولا لون، وكان يشهر قبضته في السماء متوعداً.** ففي هذه الفقرة المقتضبـة، يعجـل الرمـز بالخطـاب التـاريخي والوجـودي: اندفاع البشر والأمكنة، في غمار صراع الأخـوة، نحـو الهـلاك. إنـه المسـلك الـذي سيصفه الروائي، في الفقرة الأخيرة مـن السـرد، بـالعبث: **لم يعد فرسان الفجر يطأون الجبل الآن تحت ضياء القمر الرمادي الذي لم يعد يسطع سوى على صفحة عريضة من المياه الراكدة القذرة...وعندما تجف الأرض يقبل جمع غفير من الغرباء فينظرون إلى أعماق الوحل والأغصان التي لاتزال تستبين من خلالها أطلال "كلدس"...ترقد كأميرة تحت حطام برج الأجراس الأصم الذي تنوء حجارته بثقل القرون...متلبسة صورة العذراء، تتأمل بوهن من حولها، بينما تسبح النجوم بعيداً، ويحدق بها الصراع، محفوراً على الجدران، واصماً الصمت والصدى وأجزاء من تاريخ وجب ألا يتكرر.**

12

جـــــوائز أدبيـــــة

الجائزة الوطنية فى الآداب 1962 : خوان أنطونيـــو ثونثونيغـــى، أكثر الكتاب المقروئين خلال ذلك العقـــــد.

منح خوان أنطونيو ثونثونيغـــى (1901-1982) -أكـــثر الكتـــاب المقروئـــين خـــلال الستينيات- "جائزة ميغل دى ثربانتس" الوطنية، عام 1962، عن روايتـــه **الجائـــزة**. وهـــى المرة الثانية التى يفوز فيها بتلك الجائزة بعد حصوله عليها من قبـــل فى 1948 عـــن روايتـــه **القـــــرح**. إنـــه الروائـــى الـــذى حـــاز فى جعبتـــه أهـــم الجوائـــز الأدبيـــة: "جـــائزة فامـــــــتيرّاث"، و" ألبارث كينتيرو "، ومن الأكاديمية الملكيـــة للغـــة، وجـــائزة دائـــرة الفنون الجميلة بمدريد، وجائزة مؤسسة الثقافـــة الإســـبانوأمريكية، وجـــائزة "لرّاغويـــتى"، عن مؤسسة ثربـــانتس.

كانت مجلة ربيستا REVISTA (عـــدد أبريل1962) قـــد تنـــاولت بـــالتعليق الروايـــة الحاصلة على"جائزة ميغل دى ثربـــانتس"، عـــام1962، فى معـــرض الجـــدل الـــذى أثـــير حول "الجوائز"، والذى شنته بعض الإصـــدارات فى مدريـــد. وتبنـــت المجلـــة رأى أشـــهر الكتاب المخضرمين، ومفاده أنه عندما يملك الروائى موهبة روائيـــة حقـــة فـــــهو يفـــرض نفسه على الرغم من كل الظروف المناوئة؛ فبعـــض الجوائـــز الأدبيـــة فى إســـبانيا ليســـت سوى سياسة من قبل دور النشر ويعانى الجمهور مـــــن التضليـــل عندمـــا يكـــرس وقـــت فراغه -مدفوعاً بحملة إعلانية محكمة- لا نحو الأدب الجيـــــد بـــل النتـــاج الأدبى الحـــاصل على جوائز تكون أحياناً من نصيب أعمال مبتدئـــة وقـــاصرة.

و لم تكف رواية ثونثونيغى فى أية لحظة عن إثـــارة الاهتمـــام، فكـــان هـــذا فى حـــد ذاته -وإن لم يكن المبرر الأوحد- يعلى من قيمتها. فلقد حظيت روايـــة **الجـــائزة** بمكانـــة خاصة بين مجموع نتاج هذا المؤلف؛ إنها كتابة ســـاخرة، بيكارســـكية، تعكـــس قطاعـــاً بعينه من الحياة الأدبية، قطاع الكتاب غير الموهوبـــين والصعـــاليك الذيـــن يحتـــال عليـــهم ناشرون سفلة. عالم كامل من النقاد الممرورين، والشـــخوص الواهيـــة المزاعـــم، والمغلوبـــة على أمرها (نمط "العبد" الذى يبيع قلمه كى توقع أعمالـــه ســـيدة متلهفـــة علـــى لقـــب

"كاتبة"). بل إنها ســــخرية قاسـية ولاذعــة هدفــها أن تكــون درســاً تعليميــاً **لكل الشباب**(الذي يهديــه ثونثونيغــي روايتــه)، **في شتى ربوع إسبانيا، المتبرم والمنطوي، الذي يحلم بالمجد الأدبي.**

وإلى جانب السخرية، تحكي **الجــائزة**، مع الاحتفاظ بالاتزان البنيوى للروايــة، درامــا المحامــى الوافد من برغش، والذى يبهره النجاح الزائف لأولى رواياتــه، فيــهجر مكتبــه ويستقر فى العاصمة، لينخرط فى صراع عنيف كى يشق طريقاً له فى الساحة الأدبية. لكنــه سرعان ما يدرك -وإن بعــد تحطم حياته- أن ما ينقصه فعلاً هو موهبة روائيــة حقــة. والرواية مريرة، بل وضارية أحياناً. فهى تستعرض زمرة من الأنماط البالغة القبح، اســتعراضاً يسير على النهج الخيالى الذى سلكه ثونثونيغى فى "أقاصيص وأكاذيب النهر". أمــا المنحــى الآخر والمتعلق بمأساة المحامى الشخصية، فهو يتفق أكــثر وثونثونيغى كــاتب الروايــات المطولة: **آه من الأبناء! وإفلاس والخير الأعظم.**

الأدب يحيل ثونثونيغي "فقيراً بــدوره"

ولد خوان أنطونيودى ثونثونيغى إى لوريــدو فى الحــادى والعشــرين مــن ديســمبر 1901، فى بورتوغاليتى، فى بلباو(إقليم الباسك). وقــد تحــدث الأديــب فى العديــد مــن المناسبات عن نفسه وعائلته. درس الحقوق والفلسفة، وظل حــتى قبيــل الحــرب الأهليــة فى بلباو، فى سعة من العيش إذ كان والده رجــل أعمــال يملــك بالإيجــار واحــداً مــن أفضل مناجم الحديد فى مقاطعة بيثكايــا؛ إلى أن كــانت وفــاة الأب فاســتقر الابــن فى مدريد مكرساً نفسه للتأليف الروائى، واستحال "واحداً مــن الفقــراء" بفضــل الأدب.

ومن بين الرواد الذيــن يعــترف ثونثونيغــي بفضلــهم، الإســبانيان بيّــو باروخــا وغالدوس. فالجزء الأول من نتاجه الأدبى يذكرنا بباروخــا: نجــد فى صــوت ثونثونيغــى، عند تصديه لموضوعات وشخوص من إقليم الباســك، شــيئاً مــن اللهجــة الباروخيــة؛ ولاسيما هذه الطريقــة الأفقيــة والمنفتحــة فى الســرد، والــتى تــترقرق عبرهــا الحيــاة والشخوص -والتى تناقض ذلك"العــالم المنغلــق" الــذى يتوخــاه فى رواياتــه-، فتدفــع بالقارئ إلى اعتباره خليفة لباروخا. ثم يقــترب مــن غــالدوس فى أعمالــه الــتى تــدور أحداثها فى مدريد. فنجد حياة العامة بأجلى صورها، بهيئوشــائقة، تطــل مــن صفحــات ثونثونيغى، الذى يعمد إلى تحميــل شــخوصه نــبرة غــالدوس الواقعيــة. فلقــد ســاهم

غالدوس وباروخا فى اعتلاء الروائى مكانه علـــى الســاحة الأدبيــة. وفى مؤلفــه الــذى يحمل عنوان"الرواية الإسبانية الراهنة"، الجزء الثانى، يقــول خــوان لويــس ألبــورغ عــن ثونثونيغــى: **إنه خير ممثل لأتباع الرواية الواقعية الكلاسيكية.** ذلـك لأن إخلاصــه للواقعية جعله يغلظ فى تفادى اختيار أية صيــغ جديــدة مــن صيــغ الروايــة المعــاصرة. أيكون هذا هو السبب وراء عدم كون ثونثونيغى كاتبــاً حداثيــاً؟

"الروائى الحق هو من يمتلك القدرة علـــى التخيــل "

فى مقدمة روايته **صفحاتى الغاليات** يقول الكــاتب عــن مهنتــه: **لكى تكون روائياً عليك امتلاك قـدرة علـى التخيـل، أو قـدرة علـى خلـق عـوالم منغلقـة...فالروايـة تنطوى على مشـكلة بنـاء...إذ من ذا البـائس الـذى يبـدأ روايته جاهلا كيف يتمها!**

ولا شك فى أن ثونثونيغى يمتلك مقدرة فائقة علـــى التخيــل. إذ تمكــن فى أشــــهر معدودات من كتابة عمل طويل، واحد من تلك الأعمال الـــتى تربــو علــى الخمســمائة صفحة. لكنه مع براعته فى التخيل لا يتهاون أو يهمل الأســـلوب. إنــه أحــد الكتــاب الذين حرصوا على تضمين أعمــــالهم لغــة مصقولــة؛ فــأخذ يــهتم بانتقــاء ألفاظــه، واســـتخدام المصطلحــات الحديثــة الــتى أفــرط فى اســــــتخدامها فى **آه مـــن الأبناء!** لأسباب وجيهـــة.

ويتولد عن السهولة التى يخلق بها عوالم وشخوصاً العيــــب الرئيســى لهــذا الكــاتب: الإفراط غــيرالضرورى الذى تتضاعف بـــه المعطيــات والحــوارات حــول الأحــداث، والتى يكون القارئ قد ألم بملامحها الجوهريــة. فعلــى سـبيل المثــال، تكـثر فى **الجـائزة** الصفحات التى تحمل حواراً بين **أليخاندرو ونيبيس**، دون الإتيــــان بجديــد حــول ذاتيــة ودراما الشخوص. هذا الأسلوب المتباطئ الذى دمغ روايتـــه المطولــة قــد يكــون أهــم أسباب قلة حداثة أسلوب ثونثونيغى. ويجــدر بنــا أن نشــير أيضــا إلى إيثــاره اقتبــاس موضوعاً لروايته من واقع الأعوام الأولى من هـــذا القــرن، وهــو عــالم انقضــى بكــل جلاله، وغــيرمجدٍ عندما ينوى الكاتب الإشــارة إلى عيوب مجتمع لم نعــد نحــن نشــعر الآن أننا ننتمى إليه بحال من الأحـــوال.

أكثر من تسعة آلاف صفحة من النـشر الروائــى

قبل تأليفه روايته **الجـائزة** كان ثونثونيغى قد وهبنا مــا يربــو علــى تســعة آلاف

صفحة "مكثفة ومطولة من النثر الروائى"، فإذا لم تكن الغزارة معياراً حاسماً عند تقييم نتاج الكتاب، فإنها، على الأقل، ليست بالشيئ الذى نغفله. فهو الروائى الذى يمنحنا، من بعد باروخا، أكبر عدد من المؤلفات؛ إنه رجل احترف مهنته. فى الخامسة والعشرين من العمر، أصدر أول عمل له، بعنوان "بلباو: الحياة والطبيعة". فكان جانب القص القصير، الذى يكتسح فيه الخيال الحقيقة عند ثونثونيغى، هو أول ما نزل به حومة الأدب. وفى هذا العمل، يقدم ثونثونيغى مجموعة من اللوحات المصغرة عن الحياة والناس فى بلدته ضمّنها شمائلهم.

ولقد أصاب النقاد بقولهم إن أفضل ما نبغ فيه ثونثونيغى القص القصير: "أقاصيص وأقاويل النهر"، وهو مجلد من أربعة أعمال، "بلباو: الحياة والطبيعة"(1926) -"ثلاث فى واحدة أوالشرف المغبط"(1935)-"رجل كالصنم"(1942)-"رجلان بينهما امرأتان"(1944). والقصة هي خير تجليات ثونثونيغى، لأنها جنس أدبي تتناقص فيه عيوبه وتتألق فضائله. فكل ما يبقى عليه الروائى من سلبيات أساليب القرن التاسع عشر -البطء الممجوج فى تطور التيمة وفى الحوار؛ والميل إلى الإفصاح عن رأيه على لسان شخوصه؛ وشيء من الواقعية التى تتخذ شكل ملاحظات مدونة أكثر من كونها إبداعاً حقيقياً- تغيب كلها، بوجه عام، عن "أقاصيص وأقاويل النهر". ففى هذه الأقاصيص، نجد الكاتب وقد أطلق العنان لفانتازياه الاستعارية العذبة، فتوصلت إلى تحديد ملامح شخوص قبيحة، بل ومضحكة حيناً، تتفاعل فيما بينها داخل السرد بصورة لاتنسى.

أما أولى رواياته الطويلة فحملت عنوان **شيريبّى** (1931)، تلتها **شلبيكاندل**(1940)، ثم **آه من الأبناء!** (1943)، **وزورق الموت**، **وإفلاس**، **والقرح**، **وجرذان القارب**. وإلى هنا كانت مدينة بلباو هى محور الموضوعات والمناخ. أما فى **الخير الأعظم**، **وهذا الشتات الأسود**، **والحياة كما هى**، **والشاحنة العادلة**، **والصراط إلى الله**، **وسيدة على الأرض**، **والعالم يستمر**، **والجائزة**، فالأحداث كلها تجري فى مدريد، والشخوص جميعهم من أبناء العاصمة.

من عالم الصيد والأعمال فى بلباو إلى البيكاريسك فى مدريد *

يتوجب الحديث عن ملمح معاصر فى المسار الروائى لهذا الكاتب من ناحية الموضوعات والمعمار الفنى، بدءاً من روايته **شيريبى** التى لم تعد الآن تثير اهتماماً سوى لمناخها

"البلباوي" المنحصر فى حقبة بعينها، وإن افتقرت إلى صياغة جيدة للشخوص وللبنية، وختاماً بروايته **الحياة كما هي أو العالم يستمر**، حيث نجده وقد نجح فى إحكام أسلوبه الفني إلى جانب تفوقه فى رسم الشخوص. أما **إفلاس** فهى واحدة من رواياته ذات الطابع"البلباوى"، بل هي من أهم أعماله على الإطلاق. وهي رواية صدرت فى جزئين (دار نشر إسباسا-كسالبي، مجموعة أوسترال): الأول يتناول حياة **رامون** أو حياة الزهد، والثانى خاص بحكاية **بياتريث** أو الإقبال على الحياة. وتعكس الرواية عالماً محدداً: عالم الأعمال الصناعية الكبرى فى بلباو، والتى يقوم عليها رجال أشداء يحالفهم حظ وفير. كما تعالج "إفلاس" مرحلة تاريخية بعينها: مرحلة انهيار اجتماعى، كان الكاتب قد خبرها جيداً. وأتاح له موضوع هذا العمل الفرصة لخلق شخصية نسائية قديرة: بياتريث.

وعلى الرغم من حصول روايته **القرح** على الجائزة الوطنية للآداب، فهى لا تشكل ذروة عبقريته الروائية. قد يعزى ذلك لكونها منيت بعيب أساسى: اعتزم ثونثونيغى فى الأساس تأليفها كقصة قصيرة، غير أنه استطاع، عن طريق المط فى التيمة فقط، الوصول بها الى حجم الرواية. إذ إن **لو كاس** "الإسبانى العائد من المهجر" شخصية مثيرة للفضول أكثر من كونها نمطاً إنسانياً؛ بل هي شخصية تكفى لكى يبدأ بها سرداً وإن ظلت غير مؤهلة لتيمة تشغل 209 صفحة. لكنه، فى **الخبير الأعظم**، يشق مجرى جديداً برواياته التى يستوحى تيماتها وشخوصها ونطاق أحداثها من مدريد. فلقد كُتِب هذا العمل، وكذلك **هذا الشتات الأسود والشاحنة العادلة**، بهدف حمل مغزى أخلاقى إلى القارئ. غير أن ثونثونيغى عندما يعمد إلى النبرة الأخلاقية يفقد صدقه، لأنه يعيش فى عالم ضيق، وبالتالي فإن ما يستخدمه من تيمات ما هو إلا رؤوس موضوعات تفتقد العمق والحبكة المتبصرة. فيبدو المغزى الأخلاقى فى هاتين الروايتين عارضاً ومستعاراً، دخيلاً على عادات وسمات الشخوص المألوفين فى رواياته. ولا تحوى روايتاه **الحياة كما هى والعالم يستمر** أية مفاهيم مبتكرة. فهما مجلدان في جنس "روايات الشطار" (البيكارسك) الفرعي، يتزلقان أحياناً، وبلا سابق إنذار، في الهزلية، فيقدمان عبر الأحداث والشخوص نقداً اجتماعياً أكثر واقعية وصراحة؛ نقد ينصب على عيوب ثلاثة يأخذها الكاتب على العامة: المغالاة فى الاهتمام بكرة القدم والسينما والسياسة؛ كما يتضمنان انتقاداً لمجتمع يهتم بالطبقية بصورة مقززة.

وضمن هذا التصوير للحياة والناس، يفـــرد ثونثونيغـــى مســـاحة كـــبرى للشـــهوات الحسية، فقلما ينجو منها أحد؛ على الرغم من أنه يـــرى فيـــها ضعفـــاً إنســـانياً دنيئـــاً، فيكثر من وصفها بشكل مثير وممجـــوج.

مرارة الكاتب وتشـــاؤمه

يكشف قصور الحبكة السيكولوجية الداخلية للشخوص وطريقة وصفهم وتصوير الأجواء انطلاقاً من الواقع الخارجي، عن افتقار ثونثونيغى إلى عقلية معاصرة، ويفضح مبرر نظرته المريرة للعالم ولا سيما للإنسان. فمعظم شخوصه ضحايا سلبيين لذاتية مغرضة، يجهلون الـــقوى الإيجابية الحافزة الكامنة فى النفس البشرية، وهم لذلك بلا قوى تؤهلهم للتفوق على النفـــس. وفى ذلك، يقوم الأديب ببتر الحقيقة، ويسوقنا لنسأله بنبرة إدانة عما جعل هذا المبرر الأخـــير يقف وراء الصورة الباهتة لما عَرض من مظاهر إنسانية عديدة. فبحذق بالغ نجح الكـــاتب فى وصف طرائقهم فى الحياة، ما يحفزهم، كيفية موتهم، ولكنه لا يكاد يشير إلى سبل كفاحـــهم لإثبات ذواتهم.

أما آخر روايات ثونثونيغى، **أنثى ثرية** (1970)، فتطـــرق موضـــوع المـــرأة فى المجتمـــع المعاصر، فى مقابل صورة المرأة التقليدية. وهو دليل إضـــافى علـــى اهتمـــام هـــذا المؤلـــف بمجال المرأة، اهتمام جسده فى شـــخصيات رواياتـــه.

سلبادور غارثيا دى برونيـــدا

الجائزة الوطنية فى الآداب 1963 عن رواية شاهدة علـــى التـــاريخ

منحت الجائزة الوطنية فى الآداب (1963) لرواية موضوعها حال شباب الجامعة الإســـبانى خلال الثلاثينيات. وكان مؤلفها، سلبادور غارثيا دى برونيدا، قد انضم إلى قائمة الروائيـــين عام1961 بروايته **وحدة ألكونيثا**، التى تناول فيها آخر الحروب الأهلية، من خلال المغامرة التى يعيشها **الملازم ألكونيثا**، ضابط فى إحدى الكتائب التابعة لسلاح الفرسان.

وتؤلف كل من **مفترق كارابنشـــيل** -الحـــائزة علـــى الجـــائزة الوطنيـــة- **ووحـــدة ألكونيثا** جزءين من ثلاثية تحمل عنوان **كتب رتمـــارس**، إذ يدعـــى الأديـــب أنـــه ألَّـــفَ هذين العملين، الوحيدين اللذين نُشرا حتى الآن مـــن المجموعـــة المذكـــورة، فى منطقـــة رتمارس -معسكر حربى غرب مدريد-، منطـــقة ينبت فيها الـــرتم: أرض رحبـــة وفقـــيرة

وجميلة؛ كما ادعى احتواءهما على أخبار من سير ذاتية لمختلف رفاق الجيش، وهم ممن عاصروا حقبة درامية من تاريخنا الوطني. و**مفترق كارابنشيل** هي الثانية في ترتيب الثلاثية لكنها تتناول فترة زمنية سابقة لتلك المعالجة في **وحدة الكونيشا**، وتروى -بشفرتها الرمزية- المحن التي واجهها الشباب منذ انهيار دكتاتورية بريمو دى ريبرا [في نهاية العقد الثالث من هذا القرن]ووصولاً إلى الهجوم والدفاع الذى استبسلت فيه ثكنة"لامونتانيا"خلال أيام شهر يوليو 1936 القائظة.

ويحكى برونيدا فى كلا الجزئين أحداثاً معيشة: ومن ثم فكلتاهما رواية شهادة. غير أن **وحدة الكونيشا** تحمل طابعاً أعمق من السيرة الذاتية، بما أن البطل -مثله كمثل برونيدا نفسه- ضابط فى كتيبة سلاح الفرسان، ويحمل ليسانس الحقوق والفلسفة والآداب، ويتفق روحياً والكاتب بشكل كبير. ويتضح ثراء التكوين الإنسانى والثقافى للمؤلف فى هذين العملين، لما يتخللهما من معرفة تفصيلية بكل الأجواء التي تدور فيها الأحداث. إذ ربما أسهم تقلده وظائف دبلوماسية فى مختلف البلدان فى تناوله موضوعاً طالما أثار الجدل وطالما روي من زوايا متعددة، متخذاً موقف مراقب الأحداث أكثر من كونه كاتباً مدوناً لها أو طرفاً معنياً فيها.

أما **مفترق كارابنشيل** فهى قبل أى شئ رواية تاريخية؛ تأريخ روائى يبعث في قوة مناخ الحياة الدراسية أيام الجمهورية الثانية والعام الأخير من الحكم الملكى السابق عليها. وأما الحيوية التي يبعث بها المؤلف مسرح الأحداث فقد تكون أهم مزية فى العمل برمته: أروقة جامعة سان برناردو العريقة، وهي تموج بالهرج والمرج فى أيام الإضراب؛ الحلقات الفكرية؛ السكون والعزلة فى بيوت الطلبة على ربوة الصنوبر حيث البنايات الأنجلوساكسونية المتشامخة وسط الطبيعة القشتالية؛ ثم الصخب والفَرنجة فى حلقات السمر الفكرى فى مقهى"لاغرانخا إلينار"؛ الحياة التي استقطبت الطلاب فى مدريد أثناء تلك الأعوام. وعلى الرغم من أنه لا أهمية للشخوص فى حد ذاتها فى رواية **مفترق كارابانشيل**، فإن مجرد وجودها يخدم البيئة العامة للعمل، إذ تتفاعل مع الأزمة التي نزلت بالحياة الجامعية وقتذاك. فليس **بناهيرا** أو **باكو سلغادو** أو **المعلم دون مريانو** أو **نونيشت** أو **سوارث** أوحتى **الكونيشا** بشخوص مكتملة بما يكفى للنهوض بالدور المنتظر منهم فى الأحداث. بل يجوز القول إن هذا التاريخ المروى يسعى إلى أن يكون وثيقة عما لم يكن منه بد، الحرب الأهلية،

لأن برونيدا استطاع فى الحقيقة أن يصور بجدارة سـلوك مختلف الطبقات الاجتماعية خلال تلك الفترة. فتظهر الأرستقراطية البورجوازية فى حفلات الشاى فى "ساكوسكا"، تنعم بعيشة رغيدة، بعيدة كل البعد عن مشكلات إسبانيا الاجتماعية والسياسية آنذاك. كما تظهر الدوائر الفكرية الجمهورية اللاهية التى لا تجتمع لغير التعليق على آخر ما صرح به الجنرال بريمو دى ريبرا أو آخر ما نشر من مقالات أورتيغا إي غاسيت، غير عابئة لشىء، وهو ما يبرر سخرية الكاتب بقوله عن مدريد إنها كانت **مدينة المرح والطمأنينة**. كما يظهر بيت الطلبة، مقر الشعراء وراغبى العلم، مهد الـ F.U.E (الاتحاد الجامعي الإسباني) أول اتحاد جامعى غير مختص وغير سياسى، والذى انشغل بحلم "جامعة أفضل"، ولكنه سرعان ما عجز عن التأقلم مع النظام الملكى، وحمل على عاتقه مهمة إفشاء حالة من القلق من شأنها أن تدفع الطلاب نحو أخطر أنواع التطرف. وقد يكون أبلغ تعبير عن هذا الأمر ما طرأ على شخصية باكو سلغادو من تغيير.

ثم تقدم لنا **مفترق كارابانشيل** طرفاً مناقضاً للسابق، العالم السلمى **لألكونيثا والقس سغوينثا**، اللذين يفضلان إسبانيا تقليدية ومتدينة، لتشبعهما بقيم سلتية-إيبيرية، تحثهما على النضال من أجل الاحتفاظ بأصالة إسبانيا. إنهما عالمان متناقضان، يقع بين رحاهما **إنريكه بناميرا** فى الجزء الثانى من العمل، إذ يتساءل:

– **أيهما على حق؟ أيكون ذاك الطالب اللامع أم هذا القس الممل سغوينثا؟**

فمما يقدمه برونيدا من مشاهد من حياة الشخوص وحواراتها التلقائية يستنتج القارئ الفطن "كيف ولماذا" قامت الحرب الإسبانية. إذ يسأل **الكولونيل ثونييغا** زوجته، فى بداية الرواية، قائلا:

– **ماذا يريد الطلبة؟**

– **كما ترى، سقوط بريمو دى ريبرا. بل أكثر من ذلك...ما هم سوى أدوات يتم تحريكها بمهارة،وهنا مكمن الخطر.**

أما الاتجاه المخالف للدينى لرجال اليسار الجمهورى فيظهر فى الحوار القصير بين **إنريكه ونونيث**:

– **دقت الأجراس إيذانا بموعد القداس. دفعوا، فقاموا، فدلفوا من الباب الصغير إلى الكنيسة.**

فسأل إنريكه:

- وما هي مأساة هذين؟

فأجابه نونيث:

- ليس ثمة مأساة سوى الروتين الكاثوليكي. يتوجب تحرير الشعب من هذا البؤس الكاثوليكي، من ذلك العالم القاتم الذي ابتدعه القساوسة. ويتوجب العمل من أجل خلق إسبانيا مرحة ومتفتحة وحرة، وهذه هي مهمتنا.

ومع ذلك ليست أي من تلك المعطيات محدّدة بشكل واف بحيث تسمح للقارئ بتتبع حبكة المقابلة بين الإسبانيتين، اللتين تزدادان اختلافا وعداوة فيما بينهما.

أما **وحدة ألكونيثا** فهي أكثر من مجرد رؤية تاريخية موضوعية للحرب الإسبانية. فالبطل يعيش مغامرة تاريخية بروح رومانسية تنغرس عميقاً في الأحداث وفي البشر المحيطين به إبان الحرب، وفي الطبيعة الإسبانية التي يصفها بذوق رفيع إذ تشكل بدورها جزءاً من هذا السرد الإنساني. فإن بدت أحياناً العواطف ناعمة، بخلاف ما تقتضيه الأحداث الحربية، فذلك يعكس إيجاباً انفعالات إنسانية أخرى أكثر غزارة وثراء، تسمو بانفعالات الحرب إلى مستويات أعمق. ولقد تذكر أحدهم عند قراءته لـ**وحدة ألكونيثا** -ولأسباب وجيهة- كُتُبَ مؤرخي عهد اكتشاف أمريكا، لأن هذه الرواية، على غرار تلك الكتب، تخلق "جغرافيا تاريخية سياسية حربية"، ولأن الشعر ينصهر بغزارة في السرد الذي يشتمل أيضا على عناصر الطبيعة -كما أسلفنا الذكر- إلى حد الإفراط، ولاسيما في الجزء الأول من العمل؛ لذا فقد يجد الجمهور العادي من القراء صعوبة لأول وهلة في متابعة المغامرة التي يرويها غارثيا دي برونيدا.

تبدأ **وحدة ألكونيثا** بتمهيد مليئ بالملاحظات، على طريقة الكتابات الكلاسيكية، يمهد بها المؤلف لمواجهة القارئ بشخصية **الملازم ألكونيثا**، بطل العمل. وينقسم فيها مسرح الأحداث إلى أقسام ثلاثة: الأيام والليالي المنقضية حول الضيعة، ثم إقامة خاطفة في مؤخرة الجيش ومعركة نهر إيبره.

فهذه الحملة العسكرية التي طالت لأشهر شهدت أحداثاً جساماً أحالت الحياة خلال تلك المدة جحيماً متواصلاً: نسف الجسر في إحدى الليالي التي قضاها الجند على مقربة من الجرف؛ ساعات الهدنة التي صيغت بنودها في أحد خنادق العدو، ثم

الفيضان الذى أحدثه ارتفاع مفاجىء فى منسوب المياه. أحداثٌ كثيراً مـــا تحتـــدم، حـــتى يتبدى لنا الموت والمعاناة والهموم الإنسانية فى خطوط أساســـية وتلقائيـــة. ففـــى مشـــهد الخنـــدق، تغيـــب الاســـتعارة وتتجســـد الحقيقـــة. وإليـــها أيضـــا قـــد تعـــزى قلـــة الإشـــــارات إلى أسباب الحـــرب والعـــداء بـــين الفريقـــين الإســـبانيين المتـــاحرين. ويؤكد أحد الشخوص (و هو قائد من أصل نمســـاوى، ينـــاضل فى صفـــوف الوطنيـــين): **نحن الوطنيين نناضل جميعاً من أجـل حريـة و كرامـة الإنسـان**. وإن صـــرح خلســـة أحـــد القواد إلى زعيم إحدى الفرق الدولية بأن ما واجهوه مـــن قـــوات فى الثـــامن عشـــر مـــن يولـــيو لم تكن سوى عصابة من القتلـــة عديمـــى الرحمـــة، يدفعـــها الحقـــد ونظريـــات المتطرفين الزائفـــة: **اقتـل القساوسـة يمـوت الجـوع**.

وتختتم الرواية بنبرة رثاء على كم الدمار والمـــوت الـــذى خلفتـــه الحـــرب؛ وبفطنـــة وواقعيـــة يؤكـــد **ألكونيثـا** : **إذا كـانت الحـرب أمراً صعبـاً فلـن يكـون السـلم بـالأمر الهين**. أما صورة إسبانيا العريقة، القاســـية، المتفتحـــة، البســـيطة، الفقـــيرة، الـــتى يحييـــها غارثيا دى برونيدا على صفحاتـــه، وصـــورة المقـــدرة العســـكرية للرجـــال ذوى المـــزاج السلتى الإيـــبرى فتتناقضـــان بوضـــوح وصـــورة مدريـــد المرحـــة والآمنـــة فى ســـنى الجمهورية، والتى جسدها فى روايته **مفـــترق كارابنشـــيل**.

هذان الكتابان هما ما نعرفه من ثلاثية **رتمـــارس**، وهمـــا، ولا شـــك، إضافـــة أدبيـــة جديدة لموضوع الحرب الأهليـــة.

جائزة بلانيتا 1968 من نصيب مانويل فرّانـــد عن رواية بين الواقعية والســـيكولوجية

رواية تتطلب تحليلاً دون تقيد بقواعد معينة. فأن نقول عنـــها كـــل مـــا لا يمكـــن أن تكونه لهو أسهل من أن نعرِّفها. فهى ليســـت مجـــرد ســـرد ســـيكولوجى، أو نـــص مـــن الواقعية الجديدة السائدة آنذاك، أو عمل فكـــرى، أو حـــتى أحـــد أشـــكال الاتجاهـــات الجديدة للرواية الإسبانية التى أدرجها أندرس بوش تحـــت الواقعيـــة الكاملـــة، وإن بـــدت، بوجه من الوجوه، قريبة من ذلـــك.

لقد أصاب مانويل فرّاند بوضعـــه هـــذه الروايـــة موضعـــاً وســـطاً بـــين الواقعيـــة والسيكولوجية: فرواية **والليل فوق كاهله** تجمع بين الأمريـــن دون تحديـــث فى التقنيـــات

وإن تخللها نحو من أسلوب"التشويق"-كظهور الحافظة المتخمة بالمال-ومظاهر أخرى تحمل سمات المقال الصحفي.

وهو كاتب يتواءم مع معاصريه من"الواقعيين الجدد": يعالج حياة البسطاء، منتخباً "فقراء" المدينة أبطالاً لعمله، محاولاً الغوص فى مشاعر وأفكار شخوصه لإبراز بساطتهم المأسوية. فحال فراند كحال كثير من الكتاب غيره، يتبنى الاعتقاد الراسخ باحتواء حياة البسطاء على كنوز ثمينة تنم عن جوهر الإنسان، قبل ان تطغى عليه أنماط وعادات ثقافية بعينها؛كما يحاول اكتشاف الأنساق السلوكية الأولية للشعب الإسبانى. ففى **والليل فوق كاهله**، **تيرسو** هو أكثر الشخصيات بدائية ومأسوية. رجل حاقد، أضر به ما يملكه من قوى كامنة. وإحباطه الناجم عن إخفاقه فى تحقيق مجال أفضل للعيش هو مبرر سلوكه المتجهم وصرامته. وببساطة مخيفة، يقدم لنا الأديب أزمة الإنسان: "الحارس الليلي" الذى يخرج من بلدته تاركاً وراءه كل شئ، ويصر على جموده أمام ذكرى زوجته وأبنائه، بينما يجد متعة جمة فى الانغماس فى العدمية، فيقول: **كلنا ابن أبيه وأمه، ويصبح كيفما أخرجاه إلى الدنيا**. إنه رجل يخلو وجوده من أية لمحة حانية، بينما هو يتعمد التقوقع فى وحدته، اللهم إلا عندما تدفعه غريزته نحو تلك الخادمة، أو عندما يعتريه الخوف من مغبة تعديه على ذلك الكهل الوديع، **كاسترو**، الحارس الليلى الذى **ربما كان لديه أحفاد**، والذى سبه بدعوته إياه **حمامة النور**.

و **كاسترو** يجسد مظهراً آخر من مظاهر ضيق العيش، بنفسيته المناقضة لنفسية **تيرسو**؛ فهو منفتح وبسيط، يعجز عن تحقيق ذاته أمام زوجته لقلة ثقافته، وضآلة شعوره بضرورة الطموح إلى"التفوق على نفسه"، ويصدم فى شخصية ابن أخيه، الفتى المتمرد، فيلجأ إلى كوخ"الحارس الليلي"ويتبادل معه آراءه البدائية عن الحياة. وفقط بعد أن تقع حادثة ينفعل بما يزرفه **تيرسو** من دموع على جثة الفتاة، وينتابه الإحساس شيئاً فشيئاً بالعمق والاندهاش، فيكشف عن مشاعره الحقيقية بصدد استحالة إصلاح ما حدث: **أعتقد أن كل شيء مقدر سلفاً، منذ مجيء الإنسان إلى هذه الحياة. إذ كان يتحتم أن يواجه تيرسو هذا الحدث -ويعلم الله وحده لماذا- ربما لكى تلقى الفتاة حتفها**. ولأن فراند يعلم علم اليقين أن شعبنا لا يواجه الحقائق المريرة للحياة بحس مبتذل، تبدأ روايته فى اكتساب قوة انفعالية مضاعفة عندما يكف الشخوص عن الإشارة إلى الأزمات الحاضرة التى تشغل اهتمام الصحافة، ويعتزمون مواجهة المأساة والموت ببساطة وواقعية.

وأمانة فراند هنا لا تشوبها شائبة. فهؤلاء البسطاء الذين يملكون حساً عميقاً بالحياة يتفاعلون بتبصر كبير. فتقترب الرواية بالتالى من الواقعية الكاملة كما عرفها بوش. إذ إن فيدى، البواب، الشخصية التى يقول الكاتب إنه انتزعها من الواقع نفسه، والتى وإن يشوبها فى البداية مغالاة وصخب، تكتسب فى الصفحات الأخيرة بعداً إنسانياً، عندما تتأمل مغزى الأحداث: **كان يتوجب توخي الحكمة، وإن كانت هذه لا تتأتى سوى بضرب من ضروب الإيمان. إنها واحدة من تلك الليالى التى تكلم فيها فيدى بجدية، في محاولة منه التعبير عما يعتمل فى نفسه. إذ كان موقناً بافتقاده للفصاحة والوضوح اللازمين للتحدث فى مثل هذه الموضوعات.** وفيدى، فى الواقع،كائن يشعر بالسأم لما تعانيه الإنسانية من كروب، ويصل بقلقه إلى ما وراء الواقع الحسى. فإن كانت الشخوص التى ابتدعها فراند تتبصر الغموض الكامن فى هزلية مختلف الأشكال الوجودية التى يطرقها، فشخصية البواب هى أكثر الشخوص تبصراً من بين من يسري **والليل فوق كاهله**.

ولد مانويل فراند فى أشبيلية عام 1926. ودرس الفلسفة والآداب، وعمل محررا فى جريدة ABC، وصحفيا حراً فى لا كُدورنيث LA CODORNIZ . وهو هاو للرسم، تروقه كتابة الروايات الساخرة. أما **والليل فوق كاهله** فهى روايته الثانية؛ الأولى كانت **المعسكر الآخر** التى نال عنها جائزة "إليسندا دى مونكادا" (1966).

13

أوج رواية الخيال العلمي

خوان خوسيه بلانـــس:
الجائزة الوطنية 1968 عن رواياته فى الخيـــال العلمـــى

جنس أدبي يتوافق والملامح الرئيسية للمجتمع المعاصر. يتوجب تدارسه كظاهرة فى علـم الاجتماع أكثر منه مبحثاً فى النقد الأدبي، بما أنه يمدنا بمعطيات نفيسة تساعدنا على تفســـير العصر الذى نحياه. هذا النوع الأدبي، الذى"يستبق المستقبل"، ويقتضى الانفصال عن إنســـان وعالم ما قبل الثورة العلمية. فضلاً عن كونه شاهداً اجـــتماعياً على شكل جديد من أشـكال مشاركة الجموع فى الإبداع الأدبي، عن طريق مؤلفات الخيال والفانتازيا، سمتا هذا النوع مـن روايات التسلية القادرة فى الوقت ذاته على اجتذاب قطاعات عريضة من القراء العاديين. وقـد يقال إن رواية الخيال العلمى تناظر تلك الطريقة التى تتفهم الأدب كصراع إيديولوجيات. على الرغم من ذلك، وبعيداً عن موضوعات هذا الجنس الفرعي السردى، فإننا نجد فيـــه مفـــهوماً جديداً عن الإنســـان والحياة وحضوراً قوياً للأزمات التى يبدو أنها ستهدد البشرية مستقبلاً.

الفانتازيا الفكرية بدلاً من الدينيـــة

بدأ تأليف هذا النوع الأدبي بخاصة فى أمريكـــا الشـــمالية حيـــث بلـــغ أوجـــه بعـــد الحرب العالمية الثانية. ويؤصل البعض هذا النوع راداً إيـــاه إلى"مغـــامرات مـــاركو بولـــو"، ثانى الكتب المطبوعـــة؛ كما أثبت علمـــــاء الأجنـــاس أن هـــذا النـــوع مـــن الروايـــات الخيالية، أو بالأحرى العلميـــة -بصـــورة أو بـــأخرى، تبعـــاً لمفـــهوم العلـــم فى مختلـــف الأحقاب التاريخية- يواكب تطلعات الإنســـــانية، ومـــن ثم فمـــن الســـــذاجة رد هـــذه الظاهرة إلى رغبة الناشرين فى الربـــح وحدهـــا ، وإن كـــان العنصـــر التجـــارى عـــاملاً أساسياً فى تطورهـــا.

لمزيد من الدقة، علينا تقصى بداية هذا الشكل الجديد من الرواية الخيالية فى أواخر القـــرن الماضى ومطلع الحالى. إذ كانت الفانتازيا حتى ذلك الحين تمضى فى عالم الأطياف والأشـــباح الفكرية أو الروحية، وعوالم الشياطين والموتى -وكان هذا الأخير مصـــدراً إيحائيـــا خصبـــاً

لكتاب الرومنطيقية-، حتى آن أوان استبدال عوالم السحر الغامضة بأخــرى قابلة للاستيعاب عن طريق الفيزياء والرياضيات. فجاءت الفانتازيا الفكرية لتحل محل الدينيـــة، وإن كـــانت كلتاهما تجتهد فى شرح وتفسير معضلات الوجود، بل ومعضلات كل منها، والتى قد يتعـــذر على الإنسان فهمها. وتزامن انتصار العلم على الإيمان مع التطور الرهيب فى مجــــال العلــوم الوضعية، عندما اكتشف الذكاء البشرى أن الكون أكثر غنى مما تخيل العقل، وأن الحقيقة أكثر تعقيداً مما ظنت النظرة الإنسانية.

ويعد جول فيرن أهم مؤلفى الفانتازيا العلمية، المصوغة ضمن قوالب جغرافية واختراعات مذهلة، تعكس العالم المغلوب على أمره والمتدهور، وفيها تبدو ممكنة كل المغامرات المســتحيلة فى الوجود الإنسانى الواقعى، ودانية كل اليوتوبيات العلمية التى استحالت حقيقة فى زمننا.

يكفى الاعتقاد فى الفيزياء والرياضيـــات

تعين الانتظار حتى عام 1895 ليظهر أول سرد من نوعه يعد تحفــة هــذا النــوع مــن أدب الفانتازيا الخالص فكرياً، تحت عنوان **آلة الزمن**، لمؤلفه هــ.ج. ولـــز، الــذى ولــد فى انجلترا عام 1846، ودرس علم الأحياء فى جامعة لنـــدن. ثم أدى بــه ميلــه إلى العمــل الصحفى إلى ممارسة الصحافة فى شبابه، وأثناء إعداده المادة العلميــة، كــان يشــق طريقــاً لموضوعاته وأفكاره التى سيستغلها فى نسج لوحاته عـــن المغــامرات المســتقبلية للبشــرية، منطلقاً من التقدم المذهل للعلوم الفيزيائية والرياضية. ويعرض ولز تصـــوره لكــل غريــب وعجيب دون اللجوء إلى غيبيـــات دينيــة أو الشــعوذة، أو حــتى إلى شــعر أو رمزيــة، مرتكزاً على شئ وثيق الصلة بالواقع، أى التقـــدم العلمـــى. فكـــان يكفـــى الاعتقـــاد فى الفيزياء والرياضيات لكى تصير هذه المغامرات الخارقة ممكنـــة، وتكتســب عنــد القــارئ مصداقاً كافياً. فإن أخذنا على الكـــاتب مغالاتـــه فى الخيـــال، واستســـهاله اســـــتباق الأحـــداث نظراً إلى التقنيات المتاحـــة فى عـــــهده، تظــل فانتازيـــاه -رغــم إفراطـــها- منطقية، أو على الأقل، قابلة لأن يســتوعبها المنطــق.

تتجلى فى الرواية الأولى ســمة مهمة هى التى ستطبع"الخيال العلمـــى" وتمــيزه عــن بقية أشكال أدب الفانتازيا الأخرى. فعند طرحهم للعلم الحديـــث كموضــوع للخيــال، يُظهر مؤلفو هذا النوع رغبة فى عدم الانفصـــال عــن الواقــع إلا فى حــدود معينــة، فى محــاولة منهم لاكتشاف ذلك الواقع، وتوسيع مجاله، بواسطة الخيـــال وليــس بالانفصــام

عنه. وعلى هذا، فأساس الخيال العلمي، فى نظرهم، أنــــه خيـــال منصـــهر فى واقـــع. وفى هذا الاتحاد بين النقائض تضرب جذور عظمتـــه وقصـــوره.

وفى مؤلفات ولز جذور الموضوعات المحورية الـــتى يـــدور حـــولها هـــــذا النـــوع الأدبى: رؤية مستقبلية، واستكشاف عوالم غريبـــة، وغـــزو مخلوقـــات فضائيـــة لكوكـــب الأرض. ولقد استُلهمت بعض هذه الموضوعات فى ســــيناريوهات أفـــلام ســينمائية عـــن الخيال العلمى. أما مشونر ولز فلم ينحصـــر فى إبـــداع مؤلفـــات الخيـــال العلمـــى، بـــل تحولت به عبقريته الإبداعية إلى التصوف، والإصلاح الإجتمـــاعى، مضمِنـــةً هـــذا الجنـــس الأدبى الفرعي أيديولوجية طالما صعب تقبلها. غير أن هذا الاتجــــاه، الـــــذى ظـــهر بـــه ولز فى آخر مراحل حياته، سرعان ما وجد ســـبيله إلى الفنـــاء.

بين التفاؤل و الهـــوس

لقد أفاد من ولز خلفاؤه؛ فـــ مالكوم جمرســـون، وهو مـــن أفـــــذاذ مؤلفـــى هـــذا النوع، تخصص فى سرد الحروب الفضائية. أما راى برادبُـــرى فيتنـــاول المســـألة بســـخرية فى **قصص من المـــــرّيخ**: مســـتبدلاً الاعتقـــاد فى التقـــدم العلمـــى بالطرفـــة؛ ثم ألـــف فرانسيس كارســــاك روبنسن **الفضاء**، وطرح كل مـــن مـــوراى لِنســـتر فى **الكوكـــب المنســـــى**، وبريان ألدِس فى **حـــــرب شـــعواء**، الهـــوس والمـــــحال، بنـــبرة تذكرنـــا بكافكا والغرف الموصدة والمتباينة فى أحجامها، والتى تبـــاعد بينـــها مســـاحات يســـودها جو مـــن القلق؛ فليس قبل بلوغنا منتصف كتاب ألدِس ندرك أن هـــذا كلـــه إنمـــا يـــدور داخل مركبة فضائية. فداخل ذلك العـــالم المنغلـــق، انعـــدم الشـــعور بوجـــود عـــوالم أخرى، بل بوجـــود الكون بأكمله. فربما كانت صـــورة الحيـــاة المنغلقـــة علـــى نفســـها على سطح ذلك الكوكب الخيالى ترمز إلى الحيـــاة البشـــرية.

عندما يولى هذا النوع الأدبى اهتماماً بتدفقات الخيال، فلـــيس مســـتغرباً عليـــه إفـــراز كتاب من أمثال أ.فان فوت، الذى يتسلط على أعماله هوسه بوجود حياة طبيعية وحيوانيـــة فى الفضاء، أو إسحاق أسيموف الذى يصور التنافس بين الكائن البشـــرى والإنســـان الآلى، مجسداً ما قد يحيق بالبشرية من خطر داهم من جراء ما ابتدعته من آلات . وعلى نفس هـــذا الخط، نجد كلود فاريّى فـــى روايته **محكوم عليهم بالإعدام**، حيث يطـــرح فى النـــوع لأول مرة، الإبداعات الشيطانية لشعاع الموت.

سلبيات هذا الجنس الفرعـــي

نشأ الخيال العلمي في حقبة (1895–1928) كان فيها الروائي الحـــق محبـــاً للجمـــال، فكان يعيش إلى حد ما على هامش عالم الواقع، وينشغل بخلـــق عالمـــه الداخلـــي الخـــاص به. إذ لم يكن أي من الكتاب العظام يهتم بالفيزيـــاء أو علـــوم الفضـــاء أو الرياضيـــات. مما جعل هذا الجنس الأدبي، الخيال العلمي، يعاني مـــن فقـــر شـــديد علـــى يـــد مؤلفـــين مغمورين. ورغم انفتاح هذا النوع على عالم رحـــب لانهـــائي، ظـــل مكبـــلاً بانفعـــالات ساذجة، مقصوراً في أغلب الأحيان على مخاطبـــة عقليـــة أو عواطـــف فتيـــة في الثانيـــة أو الثالثة عشر من العمر. لذا ظل هذا النوع الأدبي يناسب مجـــلات التســـلية الموجهـــة لقـــراء محدودي الثقافة، واتخذت الرواية شكلاً شبيهاً بروايـــات العصابـــات في شـــيكاغو، حيـــث يحل فيها الصاروخ الفضائي محل السيارة "الكاديلاك". وطالما نالت رواجـــاً ســـلع بيعـــت تحت شعار "الخيال العلمي". وقد دعـــا البعـــض إلى اعتبـــار الخيـــال العلمـــي ميثولوجيـــا الحاضر، بفضل ما يحمله من إمكانات لانهائية للحلـــم، وخيـــال يتخطـــى العلـــم متلاعبـــاً بالمتناقضات، وإن كان نادراً ما يحقـــق الأهـــداف المرجـــوة منـــه. إذ كـــان الهـــروب إلى كواكب أخرى وأزمان قاصـــية ســـتراً لعجـــز الكـــاتب عـــن أن "يتخيـــل"، بشـــكل متسق وفقاً لمقتضيات العلم، أراضي وأحقاباً دانية. حـــتى إن عـــقيدة الإيمـــان بـــالتطور العلمي في حد ذاتها، والتي تبدو وكأنها التحرير الأكبر للإنســـان، هـــي الـــتي كثـــيراً مـــا تخفي عجز المؤلف عن الإلمام بأســـباب العلـــم المعـــاصر. ولاشـــك في أن التخصـــص السائد في وقتنا الحالي يحول دون أن يعلم الإنســـان، ولـــو بشـــكل مبســـط، شـــيئاً عـــن آلات تكنولوجية يستخدمها في حياته اليومية. وهـــذا الأمـــر، إن أعـــد القـــارىء لتقبـــل تلفيقات الخيال العلمي، فهو لا يزيح عن كاهل المؤلفـــين مســـئولية أن يتحـــروا صـــدق ما يدلون به من معلومات علمية. ومن هنا نلمس بوضـــوح ضـــرورة أن يســـعى هـــؤلاء الكتاب، من خلال جهد منسق، لجمع ثقافة علمية جادة ومعرفـــة وثيقـــة بـــالواقع الـــذي يعيشـــونه. فلم يتحقق هذا سوى في حالات معدودات، لذا فإن توقـــع ميثولوجيـــا تمـــلأ وجدان الإنسان المعاصر لم يزل حلماً واهيـــاً.

أنحو التدهـــور ؟

عرفت رواية الخيال العلمي حقبة ازدهـــار مـــن 1962 إلى 1965، كنتيجـــة لتطـــور

البحوث الذرية. فأضيفت موضوعات جديدة إلى الموجودة سلفاً. ولقد غزا هذا النوع الأدبي إسبانيا متأخراً، عن طريق الترجمات التي عكفت عليها دار نشر إداسا EDHASA، وبدأ، منذ الستينيات، يجد لنفسه مؤلفين فيها، أبرزهم خوان خوسيه بلانس ، الحاصل على الجائزة الوطنية لمؤلفات الخيال العلمي عن روايته **الجراد**[1]. وإن ظلت أمريكا الشمالية بؤرة هذا الجنس الأدبي الفرعي، وقد يعزى ذلك إلى كونها أقل من أوروبا التصاقا بالتراث التقليدي، ولسهولة تقبلها للأحلام عن المستقبل الذى قد يساعدها فى محو حقائق إنسانية راسخة. إن جو تلك المؤلفات الأمريكية متفائل بشكل عام، يفوح منه الإيمان بإمكانات العلم وبالتطور كعامل مفيد للإنسانية، كما أنها تكاد تخلو من القلق بشأن ما يحويه عالم اليوم من أهوال. ففى أفضل الظروف، يشجع محتواها السردى على الاهتمام بالعلم كعامل لإغناء الثقافة الإنسانية التي من شأنها إمداد إنسان المستقبل بملامح جديدة تفتح أمامه آفاقاً أرحب.

وعلى هذا، يجدر بنا أن نذكّر مؤلفي الخيال العلمي بعبارة هراقليط: **المستيقظون يعيشون جميعهم في عالم واحد، بينما الحالمون يعيش كل منهم في عالمه الخاص**. فإذا حرصت الأحلام المتعلقة بواقع الإنسانية مستقبلاً على الارتباط بواقع العالم وطموحات الإنسان، سيصير الخيال العلمي أداة للتعمق وليس للتبسيط الإنساني.

الهوامش:

---

[1] خوان خوسيه بلانس: الجراد، مدريد، دار نشر ألياثا، 1967.

14

رحيل روائى عظيم : إغناثيو ألديكُوا
(بيتوريا ، 1925 – مدريد ، 1969)

أعماله

فى الخامس عشر من نوفمبر 1969، توفى فجأة إغناثيو ألديكوا، أحد روائيى "جيل الجسر" الذين وإن لم يخوضوا الحرب الأهلية، عانوا ويلاتها صغاراً، فقاسوا الحرمان فى فترة ما بعد الحرب، زمن التقشف وبطاقات التموين والخبز الأسمر، ثم ذهبوا إلى الجامعة فى الأربعينيات، فكان أن ذهب إغناثيو بدوره إلى جامعة شلمنقا حينما كان أستاذ الفن بها دون أنخل دى أبرايث، وهو من نفس بلدة الكاتب، فضلاً عن كونه صديقاً مقرباً لعائلته، وكثيراً ما شوهدا معاً يتنزهان فى الواحدة ظهراً فى"الميدان الأعظم" -الشهير في المدينة- أو جالسين يتحاوران فى أحد تلك المقاهى ذات الطابع القروى. و لم يكن ألديكوا فى أى وقت"طالباً نجيباً"، سواء فى شلمنقا أو فى مدريد التى التحق بجامعتها بعد فروغه من عامه الجامعى الثانى، وإن فشل فيها فى الوصول إلى الليسانس. ولكن تلك السنين كانت حاسمة بفضل ما كوّنه من صداقات مع أقرانه آنذاك من أمثال سانشث فرلوسيو وميداردو فرايلي وألفونسو ساسترى، الذين كانوا يؤمنون بأهمية الانشغال بالأدب وعقدوا العزم على القيام بحركة تجديد فى الرواية والقصة القصيرة والمسرح.

ولقد شهدت المجلات الجامعية والنشاط الثقافى فى كلية الآداب بمدريد تفتُّح براعم جيل شاب عايش أفراده بحماس-إبداعى أكثر منه علمى- فترة تنقلهم بين قاعات الدرس، يخالجهم شعور بضرورة انضمامهم إلى الحركات الثقافية التى كانت تحتل الطليعة فى أوروبا آنذاك. ولقد شارك إغناثيو ألديكوا فى ذلك المناخ، على الرغم من ميله إلى الاختلاط بطبقات العامة، لولعه بالجوانب التى تخفى على العين غير الثاقبة أو غير الحساسة لالتقاط الكنوز الإنسانية الكامنة تحت مظهر البسطاء من الناس. وتجنب فى أعماله النبرة المتعالمة أو البحث عن شخوص "متثقفة"، واتجه إلى اكتشاف الفلسفة الشعبية الأصيلة التى تحفظها العامة، ممن لم تلوثهم بعد أنماط وعادات المجتمع

الاستهلاكي. إنه واحد من قلائل الروائيين الإسبان الذين ذكرهم الناقد ألبيريس ضمن ملاحظاته على كتابنا "الواقعيين الجدد" في الخمسينيات. فالأدب الإسباني كان اكتشف منذ القدم ملامح قوة وكرم في القطاعات الدنيا من مجتمعنا. وألديكوا، كواحد من هؤلاء الأدباء، كشف النقاب عن ذوات ثرية مستترة تحت ظواهر الهمجية والعنف. كما اكتشف، بحس الكاتب المعاصر، تقلبات المصير بين الإحباط والقوة. غير أن الشخوص لا تتوقف -على الطريقة الأوروبية الشائعة- لتتفكر في حالها فيما يتقلبها القدر، إنما ما تعيشه من واقع إنساني، وما تعانيه من ضيق العيش، هما اللذان يفضحان ما تكابده، عبثا، من إحباط ورغبة في حياة أفضل.

لم يكن ألديكوا بكاتب يرتجل، إذ لم يؤمن يوما **بالرواية الارتجالية، على الرغم مما قد تلقاه من نجاح حميد**. ويرى أن نظم العمل السردي رسالة أخلاقية. ولقد صاغ إبداعاته في ثلاثيات؛ أولاها خصصها للشخوص ذات الطابع الإسباني الأصيل: الحرس المدني والغجر ومصارعي الثيران؛ والثانية لرجال البحر؛ أما الثالثة فلرجال الصناعة والمناجم. ومن هذا المشهد العريض لم يستطع إنجاز إلا روايتين ضمن الثلاثية الأولى، وعنوانهما: **بريق الدم ومع الريح الحارة**؛ واثنتين من الثانية: **غران سولى وقبس من حكاية ما**، ولم ينجز شيئا من الثلاثية الأخيرة. ويبدو لنا جليا اختياره لعالم محدد وأناس بعينهم وإشكالية بذاتها، فيقول في إحدى المناسبات: **وضعت ولازلت فقراء إسبانيا نصب عيني، ليس بدافع التعاطف أوالتحيز، إنما لإيماني بوجود واقع إسباني غليظ وحان في آن، واقع ربما لم يظهر بعد في رواياتنا**. كما لم يكن ألديكوا مؤلف روايات اجتماعية، بيد أنه تناول ثلاثة ملامح للشعب الإسباني، الصبور الجلد، الذي يتحمل بيأس شظف الحياة، الذي يتكسب رزقه بالكاد ممتهنا بعض الحرف. وتكتسب هذه الأعمال أهمية بخاصة عندما تتعلق بجوانب أساسية في حياة الشخوص المبتدعين؛ حتى إن ألبورغ قال إن المؤلف يهتم فيها بأبعاد مهنة الفرد كقيمة في حد ذاتها: إنها: **عماد الحياة، فالإنسان هو العمل، والعمل بمثابة لحم الإنسان ودمه**. حتى إن إغناثيو ألديكوا أراد لمؤلفاته أن تكون "ملحمة عن المهن الكبرى..."، غير أن كتاباته لم تجسد هذا الملمح الذي لم يكن بأي شكل من الأشكال ذا فضل في كونه كاتبا مكرسا، إذ بلغ هذه المنزلة بفضل أعماله السردية وشخصياته المفعمة بالحياة النابضة وما تجسده من واقع. قال أحدهم إن روايات

ألديكوا ليست أكثر من مجرد سلسلة من السرد المتناسق. قول نلمس صدقه فى روايتيه **بريق الدم** و**مع الريح الحارة**. ففى الرواية الأولى، تنطلق الأحداث من الموقف المأسوى لمصرع ضابط الحرس المدنى، وإن لم يكن لهذا الحدث أهمية فى تطور العمل الذى يدور حول حياة خمسة رجال جميعهم من ضباط الحرس المدنى، وحياة زوجاتهم الخمس المحتجزات فى القصر الخاوى والمنعزل فى الريف، حياة خشنة ومملة تتحطم على صخورها يوميا آمال صباهن. وتكمن قوة الدراما، فعلا، فيما تعانيه تلك النسوة من آلام وخيبة، فى حين تباعد السنون بينهن وبين الشباب، فيما يتطرق السرد، فى صورة كونتربوينت، إلى ذكرى حميمية السنوات المنقضية. والكاتب يملك خبرات حياتية ضخمة يؤسس عليها شخوصه المستخلصة كلها من واقع البشر؛ موليا اهتماما خاصا فى هذه الرواية لمعالجة الشخوص النسائية: مثل شخصية **منسولس** رمز الأمان والصفاء، و**ماريا رويث** التى تتوق للعمل، و**إرنستا** المتمردة، و**كارمن** الفظة، و**فليسا** التى يروعها مقدار ما يحمله بعضهن من كراهية ويؤلمها حزن أخريات. وهى شخوص ذات وسم إنسانى عميق، يظهر كل منها مرسوما بدقة داخل إطاره – فمنهم المغلوب على أمره تحت وطأة الحياة القاسية، ومن هو أكثر جلدا وانطواء–، إذا أصابتهم كارثة سارعوا إلى التضامن فيما بينهم جميعا،تأكيدا من الأديب على أن هناك دائما حيزا للحنان: وجدته **فليسا** بزواجها من **رويبيريث**، الذى طالما اعتبرته شجرة عملاقة تحتمى بها؛ أما **منسولس** فوجدته فى الخير والحس الدينى؛ و**ماريا رويث** فى محاولتها ممارسة عملها القديم ثانية؛ ثم وجدته **كارمن** فى إصرارها على التمسك بالأمل فى العودة يوما إلى المدينة. وكأن ألديكوا يصوغ لنا فى هذه الرواية حكمة مؤداها: **علينا بالصبر دوما، حتى ولو لم يبد لنا مخرج من مأزقنا**.

أما **مع الريح الحارة** فهى أقرب إلى أدب الرحلات. إذ تروى لنا رحلة فرار أحد الغجر– بعد قتله أحد أفراد الحرس المدنى– عبر قرى قشتالة. ولا يبدو ما يعانيه البطل من عذاب ذا أهمية مقارنة بما فى الرواية من مشاهد، أبطالها شخوص ذوو سمة "باروخية" وطابع "بيكاريسكى" تقليدى؛ رواية تعج بأناس خشنى الطباع ومنعدمى الهوية، و إن أترعوا بالمعانى الإنسانية الفياضة؛ معان تتناقض فيما بينها من خلال النبرة المأسوية للمجرم الفار وما يعانيه من خوف؛ نبرة تبلغ الذروة عندما لا تتجاسر والدة البطل على التستر عليه لأكثر من ليلة واحدة، عشية تسليمه إلى السلطات.

عقب هـذه السلسلة مـن روايـات "الأرض"، نشـر ألديكـوا أول جـزء مـن ثلاثيته"البحريـة"، بعنوان **غران سـولى**، ونـال عنـه جـائزة النقـد (1957). ويتفـق كثيرون على كون هذا العمل أفضل مؤلفاته، ربما تقديراً منـهم للمجـهود الفـنى المبـذول فى بناء عمل كامل داخل الحيز المحدود لزورق صيـد يتجه نحـو أعـالى البحـار. فلقـد تعمد المؤلف اختصار مسرح الأحداث ليثبت قدرته علـى إحيـاء صنـوف مـن البشـر انطلاقاً من موضوع صغير. وتتركز أهميـة الروايـة فى الـثراء السـيكولوجى للشـخوص ولغة السـرد وما يزخر به العمل مـن معـارف بحريـة. وإن شـكل هـذان العـاملان الأخيران عقبة فى وجه كاتب روايات "الأرض" لعـدم اعتيـاده المفـردات اللغويـة الـتى وجب أحيانا أن تتخذ شكلا تقنيا صرفا. وأرى شخصيا أن أهمية الروايـة الحقيقيـة هـى ما تحويه من أنماط البشر: مثل **مكاريو ماتيو**، وطـاهى الـزورق الـذى يقـول **إن مهنتى هى أسـوأ مهنـة فى الدنيـا...فـأنت فى نظر الجميع سارق يوم تشكو نفاد الزيـت أو البصل**؛ ومثل شخصية القبطان، **سيمون أوروثكو**، الـذى يموت بشـكل مفـاجئ ولا معقول مطحونا تحت الشباك. وهو رجل بمعنى الكلمة، ينضـح إنسـانية وقـوة، عاشـق لعائلته؛ يأمل فى ترك البحر يوما، ولكن الأرض كانت تضيق أمامـه بمـا رحبـت، وهـو، عند احتضاره، لم يتلفظ سوى بكلمات أربـع: **ربى، ماريـا، أولادى، البحر**، ليصمـت إلى الأبد وسط ذهول أفراد الطـاقم.

ومن الجوانب الأخرى التى تستوجب الدراسة فى ألديكوا أسلوبه. فهو صاف،محـكم، يمكن أى كاتب جاد مثل ألديكوا من تحديد موضوعه وصوغه في دقة.

فارس القص القصـير

يجمل بنا تقصى سيطرة ألديكـوا الفعليـة علـى الأسـلوب والسـرد فى قصصـه القصيرة، التى وجد فيها البعض ملامح مـن أسـلوب تشـيخوف، ورتشـارد ف.ألـن، والإسبانى كلارين(1852-1901). فقد التزم الكاتب خـط القـص القصـير منـذ تأليفـه **عشية الصمت** (1955)، وحتى **طيـور بـادن بـادن** (1965)، مـرورا **بـانتظار مـن الدرجة الثالثة** (1955)، و**القلب وثمـار أخـرى مـرة** (1959) و**جـواد المصارعـة** (1961) و**الركن الطبيعى** (1962)، و**الطيـور وخيـال المآتـة** (1963). وفى 1972، بعـد وفاته، نشرت أعماله القصصية الكاملـة.

أما مشاعر التضامن والحنان التى طالما دمغت نثر ألديكـــوا، فنجدهـا فى كـل هـذه الأعمال: بدءا بقصة العامل البسيط فى سانتا أولايا دى أثـــيرو، وختامـا بقصـة لاعـب البوكس يانو سانشث الذى كان عليه كسب أولى جـــولات احترافـه مـن أجـل أبيـه وكبريائه، وأخته وآمالها، ووالدته وصفاء بالها، دون إغفـــال الحنـان الفيـاض فى الحـوار بين برودنيثا ومارتين اللذين يقرران العودة للقرية بعد محاولتـهما البحـث عـن عمـل فى المدينة. ولقد سأل أحدهم الكاتب عما كان يدفعـه دومـا للاختبـاء وراء شـخوصه، إذ لا تحوى أعماله رأى شخصى، لاعتماده دائما تقنية غير مباشرة فـــى السـرد، يصعـب على الناقد معها استخلاص موقف الأديب الذى لم يحاول من جانبـه قـط برهنـة شـىء أو تأكيد فكرة ما، بل كان جل همه أن يصف، بشــىء مـن الشـفقة والحنـان، حـال فقراء إسبانيا الذين ما زالوا يحملون بداخلـهم دفء الإنسـانية.

15

ابداعـــــــات كاتب تقلـــيدى
رامون سولـــــيس

خصائص نـثره

روائى لم تكد تعالجه الدراسات الأدبية؛ لم يقحـم نفسـه فى أيـة جماعـة أو يشـهد مرحلة التكوين ضمن أى جيل أو مدرسة أدبية؛ عاصر كـلاً مـن لويـس كاستريسـانا، وألفونسو ألبلاه، وتوركواتو لوكا دى تينا، وآنا ماريـا مـاتوتى، وخـوان غويتيسـولو، وكونشـا ألوس، ولويس برينغير، ورفائيل سانشـث فرلوسـيو.

روائى تقليدى، لم يحاول افتعال تقنيات أو موضوعات سردية معينة، وهرب من سـخف الموضة السائدة فى السرد آنذاك، ناشـداً التيمة فى التاريخ الشعبى لوطننا؛ يؤثر الكتابة بعيـداً عن الأضواء، متفادياً إثارة الصخب، حتى لفتت مؤلفاته أنظار النقاد.

ونـثره البسـيط والمتواضـع، المجـرد مـن الادعـاءات، وسـرده الأفقـى، ذو البنية الروائية المميزة لرواية القـرن التاسـع عشـر؛ وغيـاب التحليـل النفسـى علـى نهـج فرويـد؛ والأبطـال غـير المتسـقين بـل والمتنـاقضون والبدائيـون؛ وطريقتـه الاسـتقصائية ذات النبـض الإنسـانى، المتنائيـة عـن كـل أشـكال الروايـة الناقمـة أو المحتجة، كلها أمور تحبـط مـن يتلقفـون الأعمـال الأدبيـة بحثـاً عـن "كتاب-حداثيـين". فتتوجـب قـراءة أعمـال رامـون سـوليس بأنـاة للوقـوف على أبعـاد صـورة المواطـن الإسـبانى عـبر متقلبـات الأحـوال الفعليـة وفطرتـه الثابتة الـتي طالمـا تتغلـب علـى المنـاحى الأخـرى. بـل تتوجـب قـراءة أعمـال سـوليس للوقـوف علـى حقـائق عـن البيئـة والتـاريخ والعقليـة والأحـداث والمناخات، والـتى لا تكفـى جميعـها للإحاطـة بـالعنصر الإسـبانى إذا مـا عزمنـا التوغل لبلوغ جذور هـذا الجنـس العريـق.

أعماله الروائيـــة

إن مقدرة رامون سوليس الإبداعية ليست مجرد قدرة على التخيـل، فكـان لزامـاً

عليه الاعتماد على دراسة الواقع والملاحظة وجمع البيانات وتأمل الحياة. وثمـــة مـــا يـــبرهن على ذلك فى ظروف حياته السابقة على تأليفه أفضل رواياتـــه: **قـــرن علـــى الأبـــواب**، الحاصلة على جائزة بويون (1963)، إذ كان الأديـــب قضـــى أعوامـــاً طويلـــة فى دهـــاليز السجلات بقادس، والمكتبات والمتاحف، وســـاعات وســـاعات فى دارســـة وثـــائق عـــن ذلك المعبر بين قرنين، أثناء إعداده أطروحته للدكتـــوراه: "قـــادس، وأول برلمـــان"*، الـــتى نال عنها جـــائزة "فستيرناث" (1959). ولقد تقدم بهذه الأطروحـــة بعـــد حصولـــه علـــى ليسانس العلوم السياسية، رغبة منه فى إحياء واحـــدة مـــن لحظـــات التحـــول البـــارزة فى تاريخنا، متسائلاً: ماذا كان وراء تلك الفترة المليئـــة بالاضطربـــات؟ ومـــن أيـــن انبعثـــت تلك الطريقة الجديدة فى النظـــر إلى الحيـــاة، والشـــعور بالوطنيـــة، وإصـــلاح التعليـــم والصحافة، والعدالة الاجتماعية والســـياسة؟ ففـــى الإجابـــة عـــن تلـــك التســـاؤلات كانت تكمن فحوى تلك الحقبة، والتى كانت ستغيب بـــالقطع عمـــن يحـــاول الاعتمـــاد على الشخوص وحدهم فى بعث التاريخ. أمـــا حس الروائى المرهـــف الـــذى يتمتـــع بـــه رامون سوليس فجعله، أثناء تدارسه لحال المدينة، يكتشـــف المنـــاخ الـــذى انبعثـــت منـــه الإشكالية الإنسانية التى توجب عليها مواجهة القرنين التاســـع عشـــر والعشـــرين. فالحيـــاة الاجتماعية فى قادس وحال أهلها خـــلال سنى الحكم النيابى، وأحـــوال التجـــارة آنـــذاك والحياة العسكرية، والنواب بل والأحداث اليومية، كـــانت كلـــها تصلـــح لحبكـــة روايـــة تاريخية كبرى. من هنا كانت أطروحته، المكتوبة بطريقـــة الســـرد الاجتمـــاعى - وقـــد أقر غريغوريو مارانيون* بأنها تذكره بنثر غالدوس- صالحة كتمهيد وثـــائقى لروايـــة **قـــرن على الأبواب** التى نشرها بعد ذلك بأربع سنوات. ويتقـــاطع فى الروايـــة ســـرد الحكايـــة

---

* فى العصور الوســـطى، كانت مجالس الحكم النيابى تضم طبقة النبلاء وممثلين عن الكنيســـة والشعب. وعقد أول مجلس فى أراغون عام 1263. وفى فترة الاضمحلال، ما بين القرنين السادس عشر والثامن عشر، كان دور هذه المجـالس شكلياً. وفى 1812 منح الدستور تلك المجالس صفة شرعية، وفى1837، تشكل مجلسا الشيوخ والنـــواب. وعقـــد أول برلمان إسبانى فى 24 /9 /1810،فى جزيرة ليون على مقربة من قادس، ليعقد بعد ذلك فى قادس نفسها ثم فى مدريـــد. وكان انعقاده بمثابة الخطـــوة الأولى على طريق الليبرالية فى البلاد. كما كان من أهم إنجازاته إلغاء التعذيب ومحـــاكم التفتيش.

* غـــريغوريو مارانيون (1887-1960)، طبيب وكاتب إسبانى. له مؤلفات كثيرة فى مجال العلوم والطب والآداب. ألف دراسة تاريخية مطولة انطلاقاً من آرائه العلمية.

الحافلة لإحدى الحقب والمأساة التي يواجهها بعض الشخوص بسبب تباين انتماءاتهم الجيلية والعقلية. وينجح سوليس أيما نجاح في إعطائنا الانطباع الآتي: اندثار قرن، فيما تلوح عقلية جديدة في خضم الفوضى. وفي هذه الرواية، تحشد المعطيات التاريخية، إذ يبدأ السرد بوصف الأطفال وهم يلعبون ببراءة في حدائق بلدة "تشيكلانا"، ثم يتحول فجأة ليتناول حياة عائلتين من التجار "إديرّا" و"غروبه"، اللتين تجسدان أنماط وعادات الحياة في قادس حينذاك، من منطلق "موقعهما المتفوق" نظراً إلى مستواهما الاقتصادي. في حين يصور الآباء والأبناء المشكلة الأزلية للصدام بين الأجيال، والذي يحتدم بسبب اللحظات التاريخية المتأزمة. ولا يقف سوليس بمنأى عن فتنة تلك المدينة الساحلية التي تهب عليها الرياح من كل حدب وصوب، حيث يتطور التبادل التجاري إلى تبادل أيديولوجي؛ وحيث تزدهر -بعد انتهاء عصر محاكم التفتيش- أولى جماعات التصوف الديني المنتحل. ولم تكن تلك المدينة "الكوزموبوليتانية" لينقصها جو العلوم التجريبية، ولاسيما الطب الذي يعالجه المؤلف تفصيلاً -ولنتذكر، في هذا الصدد، تلك الصفحات الفريدة التي يعدد فيها أنواع الجبائر-، وبداية انعقاد الحلقات الأدبية على يد المتفرنسين، وحمى الليبراليين للحرية، واندثار الفكر العتيق عن النبالة، والتنظيمات المناهضة للإكليروس واتجاهات الفلسفة المعرفية، والعملية التعليمية، إذ كانت "مشكلة إسبانيا هي في المقام الأول مشكلة تعليم"، واستقلال مستعمرات أمريكا اللاتينية على يد إسبان أو أبناء إسبان ولدوا في تلك الأراضي. وكان مسرح الأحداث على هذا الوجه بالتحديد بما حواه من دراما -الطاعون، والحصار الفرنسي- مهيئاً لاستقبال "المجالس النيابية" التي كانت متنقلة، أيام الحرب مع نابليون، في سعيها لإيقاظ حس سياسي جديد لدى الشعب. وعلى الرغم مما تنبض به صفحات الكتاب من حياة -إذ إن بطل الأحداث هو مدينة بأكملها- إلا أن هذا الأمر لم يطغ على مغامرات الشخوص الرئيسية في الرواية، مثل: **تشانو إديرّا** الذي يرفض الرضوخ لقيود المجتمع العتيق، والدائم القلق، وغير الراضي عن نفسه أو محيطه؛ **وإيسابل غروبه**، التي تمثل **لتشانو** الحب الرومنطيقي والمستحيل، وهي المرأة الذكية والمضحية التي نجحت في إثبات شخصيتها بفضل تمسكها ببعض القيم؛ **وخوان غروبه** الذي يتعذب بسبب أنانية والده؛ **وكاييتانو وكاتالينا**؛ والعدد اللانهائي من

النساء اللواتى مررن بحياة أصغر أفراد عائلة إديرا، بكل ما حملنه من حفاوة الشعر والشهوة؛ ثم جيل الآباء المكبلين بتقاليد اجتماعية واهية، ولاسيما إصرارهم على التدخل فى تخطيط مستقبل أبنائهم وترتيب زيجاتهم واختيار مهنهم. ويدع الروائى الأحداث تخبر عن نفسها، ليغوص هو فى المنعطفات الجديدة للحياة فى قادس فى فترة بين القرنين، منتهياً بالغوص فى بحور السلالة الإسبانية العريقة، بحسها الملتهب بالحياة وإنسانيتها العميقة والصبور والمثالية.

فى عام 1953، نشر رامون سوليس **الحورية الجميلة**[1]، وفى 1957، **الذين لايعرفون السلام**[2] التى احتلت المرتبة الثانية من جوائز بلانيتا، واقتبسها للمسرح خوسيه ماريا بيمان تحت عنوان **تصيح القردة صباحاً**. وإن لم يُعتمَد الكاتب كأحد مبدعى الشخوص إلا فى عام 1962، بصدور روايته **غريباً ينبت العشب**. وهى رواية هجرة، تخلو من نبرات الرومنطيقية والشعارات الاجتماعية والسياسية، محاولة اختراق الثراء الإنسانى لرجال الشعب الإسبانى المناضل، تتبعهم فى هروبهم إلى الخارج تنقيباً عن عمل. ويجسد كل من **الأعسر** و**هارتين** شخصيتين واقعيتين يدعى الكاتب أنه صادفهما ذات مرة أثناء رحلة عودته بالقطار إلى إسبانيا، وتنأى الشخوص عن أية تعقيدات، ولا تطرح أية جدلية عدا اعتمادها على أيديها الخشنة من العمل وشرفها الذى تواجه به المحن: **إنهم رجال بمعنى الكلمة، لا يقبلون لمواقفهم تبديلا،** يصمدون أمام التأويلات الأيديولوجية التى مازال يعتنقها الذين نُفوا إلى الدولة الجارة، شديدوالغيرة على حريتهم الداخلية، شيمتهم الشك والعناد. ومن خلال ذكريات **هارتين** يصور الكاتب الحياة فى إحدى قرى سييرا، وحال أهلها الذين قاسوا ألواناً من الحرمان والمعاناة. وللرواية نكهة واقعية كبيرة إذ تزداد المعلومة المحلية ثراء عندما يضيف سوليس إلى السرد عمقا عاماً ويباعد بينه وبين الواقع الفعلى المحدود.

ومن أبرز ما ألفه الكاتب بعد فروغه من نشر روايته **التهريب**[3] (1965)، روايته **صياح الدجاجة***، التى ترجمت إلى الفرنسية والداماركية والسويدية. موضوعها إسبانى صميم:"مصارعة الثيران". وإن لم يتناول الأديب هنا مصارعة الثيران بما يصحبها من بهاء وقوة ودراما، أو ما يحيط بها من انفعالات

* تحت عنوان صياح الدجاجة ترجمها د. محمود على مكى إلى العربية .

عاطفية أو فكرية، إنما يصور فشل من يخفقون فى إثبات نجاحهم فى حلبة المصارعة القاسية. كما ينشغل فيها رامون سوليس بالحديث عن الأرض والعادات والأنماط المختلفة والنساء وتربية الثيران إعداداً للمصارعة، فضلاً عن مصارعة السديوك، دون إغفال ما ينطوى عليه هذا المناخ العام من شراسة المخاطرة؛ إذ يفترش مسرح الأحداث دراما أرض الأندلس حيث تقع فصول قصة إنسانية: حكاية مصارع ثيران عظيم -**كارمونا**- له تاريخه الحافل بالانتصارات، يجتهد لإخفاء فشله إثر إصابته فى حادث يجعله عاجزاً عن الإتيان بهوايتيه الفضليين: المصارعة والحب. لكن ما حبكة الرواية سوى حجة لإقحامنا فى الثراء الداخلى لحياة الشخوص: **كارمونا** ومأساة نجاحه المستحيل، و**أوليا**، زوجه الغامضة، المحيرة والعميقة، صاحبة الحس المسيحى القوى الذى تمته فى أرض عامرة بالطقوس الوثنية المتوارثة والهمجية. وشخوص سوليس النسائية تتفق وفكرته الشخصية عن المرأة. فتجسد كل من **إيسابل** و**أوليا** صورة المرأة الإسبانية المثالية فى نظر رجال وطننا: نساء قويات، رقيقات، يحملن غائراً وسم الحس المسيحى بصدد الأخلاق والزواج؛ وهناك، من ناحية أخرى، الفتاة الشجاعة التى تشتعل شهوة وصبا، ونساء المتعة اللائى لا يعقلن لغة أخرى سوى الإتجار بأجسادهن. ومن بين شخوص سوليس النسائية، نجد شخصية **أوليا** هى الأقوى، لما يكتنفها من غموض ولعشقها الطاغى للأرض، عشق تترجمه بشكل خارق إلى شجاعة وحسم، تناضل بهما دفاعاً عن حبها لـ**كارمونا**، ومن ثم تقبل وجود **سوزان** فى بيتها، وحيدة وحريصة على عدم افتضاح فشل زوجها، المصارع ذى المجد البائد، الثمل اشتياقاً لنيل الإعجاب، والعاجز عن النسيان. إن أبلغ ما يؤثر بنا فى رواية سوليس هو البعد الإنسانى فى شخصية **كارمونا**. وكان المؤلف قد صرح ذات مرة أن "الحنين" يخلق أدباً مؤثراً، وهو ما يتحقق فى **صياح الدجاجة**، إذ نلمس إلى أى حد يمكن لذلك "الحنين" أن يكشف عن جوهر شخوص، وبذرة أرض ثرية بالتفاصيل كأرض الأندلس.

فى 1968، صدرت لرامون سوليس مجموعة قصصية قصيرة بعنوان "البحر ونفح الريح"[4]، حيث يبلغ "الحنين"، الممتزج بنبرة غنائية وشعرية، مستويات غير مسبوقة فى رواياته الأخرى. وإلى جانب ما تحويه هذه القصص القصيرة من

"حــــــــنين"، فهي تبرز قيمة آمــــال المشـــردين، المســـتحيلة ربمـــا، ولكنـــها دائمـــا تداعب قلوبهم. وليس هذا المنحى، في نتاج الكاتب، بوليـــــد الصدفـــة.

أقدم سوليس على تجربة جديدة ومختلفة في **التـــصفـــية**. فـــــهو يتوقـــف فيـــها عـــن الســـرد الأفقي وعن التيمة المستفيضة الجوانب. فتأتي الرواية بســــيطة الحبكـــة، مقتبســـة من حياة العامة في إحدى المـــدن الريفية، حيـــــث الكائنـــات البشـــرية تقاســـى شـــظف العيش ولواعج الحب. وتحمل شخوصها ومناخها الدرامي مـــا اكتشـــفه ألــــبيريس مـــن ملامح الواقعية الجديدة في رواياتنا. على كل حـــال، دائماً ما تعـــود بنـــا الذاكـــــرة إلى تلك الرواية القوية والعميقة: **صيـــاح الدجاجـــة**.

الهوامش:

---

(1) رامون سوليس : **الحورية الجميلة** من مجموعته **الأعمال المختارة** ، مدريد ، المطبعة الاسبانية ، 1972.

(2) رامون سوليس : **الذين لا يعرفون السلام** . في **الأعمال المختارة** ، المرجع المذكور .

(3) رامون سوليس : **التهريب** ، المرجع المذكور .

(4) رامون سوليس : "البحر و نفح الريح"، المرجع المذكور .

16

الـــرواية النســــــائيــــة

قليلاً ما اهتم النقد بالروايات التي تؤلفها نســاء. فــأول دراســة عنــها لم تظــهر إلا عام 1954، أي بعــد أربعـــة عشــــر عامـــاً مـــن نجــاح روايـــة **عـــدم** لكـــارمن لافـــوريت. وجاء هــــذا النقــد ضمــن مقالـــة لخواكــــين إنترامبســـاغواس بعنـــوان "الروائيات المعاصرات"، المنشور في مجلة "الكتـــاب الإســباني"(مـــايو، 1959)، وعـــرض فيه مشـــهد النتـــاج الروائـــي للكاتبـــات مـــن النســـاء حـــتى ذلـــك التـــاريخ. كمـــا نشرت"كراسات أمريكية"، عدد 118(ســـبتمبر- أكتوبـــر،1961) مقـــالاً آخـــر ذا طـــابع عام أيضاً، "الروائيات الإسبانيات اليوم"، بقلم أولغـــا برجـــــيفالِنسكي إي فرّيـــر. بعـــد ذلك بعامين، نشرت ثِليا برتّينـــــي في مجلـــة "أســـونانتي" دراســـة بعنـــوان"ملاحظـــات مقتضبة عن الرواية النســـائية الإســـبانية"(19 مـــارس1963). ولم يتعـــد آنـــذاك اهتمـــام الصحافـــة بتلك الظاهرة الاعتبار الاجتماعي، أو الفلكلـــوري، إن صـــح التعبـــير.

ظهور ثلاث عشرة روائية حـــتى 1960

يعد كم الروايات النسائية التي صدرت منذ ظهور **عــــــدم** معبراً بشـــكل كـــاف. ففي الفترة ما بين 1945 و1960، قامت أربع عشرة روائية بنشـــر أول أعمـــالهن: كـــارمن لافوريت بروايتـــها **عدم** الحاصلة على جائزة نادال (1944)، والتي، في عام 1979، صـــدرت طبعتها الخامسة والعشرين؛ وروسا تشاثِل برواية **ذكريات لـــتيثـــيـــا بايـــــه** (1946)؛ **أولاليا غلباريّاتو**، بروايتها **الظلال الخمسة**، التي احتلت المركز الثاني في جــــوائز نـــادال (1946). وطبقاً لتاريخ مولدهما، تنتمي الكاتبتان الأخـــيرتان إلى نفس الجيل. فروسا تشـــاثِل التي ولدت في 1898 أديبة أصبح، لها بدءاً من عام 1975، عدد وفير من الدراسات النقديـــة. وقد عملت في شـــبابها بمجلة "الغرب"، ثم عاشـــت بعـــــد الحـــرب الأهليـــة في منفاهـــا بالأرجنتين حتى عودتها منه بعد 1975. وتقوم رواياتها جميعاً على استدعاء الماضي، وبالتـــالي فالسرد عندها يحتوي على درجة عالية من طابع السيرة الذاتية، فضلاً عما يتخذ بالفعل مـــن أعمالها شكل المذكرات الشخصية. أما أولاليا غلبارياتو –من مواليد مدريـــد عـــام 1905–

فهي، من الناحية العملية، روائية صاحبة رواية واحدة، **الظـــلال الخمســـة**، بما أنهـــا فيمـــا عداها لم تكتب سوى بضعة أعمال قصصية قصيرة. وتحوى روايتها المذكورة نـــبرة غنائيـــة قوية وجوانب جمالية متميزة، وإن لم تحظ للأسف بالمكانة التي تستحق.

أما آنا ماريا ماتوتي فغزت الساحة عام 1948 بروايتها **آل هـــابيل**؛ تلتـــها سوســـانا مارك فى 1949 بروايتها **نينـــا**، وإن اشـــتهرت أكثر بوصفـــها شـــاعرة؛ وقـــد انضمـــت إلى الواقعية الجديدة فى الســـرد بروايتـــها الثانيـــة **شـــىء يمـــوت كـــل يـــوم** (1955). ثم صدرت لمرثيدس فورميكـــا، فى 1950، أولى رواياتهـــا **مونتســـى دى سانشـــا**، وتتنـــاول فيها حال مدينة مالقة الجمهورية إبان الحرب الأهليـــة. وكـــانت الأديبـــة –مـــن مواليـــد قادس 1918– قد أقبلت على الكتابة الروائية إلى جانب ممارســـتها للمحامـــاة. وفى نفـــس العام وبنفس التيمة، صدرت لها **المدينة المفقـــودة**، كمـــا صـــدرت لهـــا فى 1963 روايـــة بعنوان **التماس**. أما إلينا كيروغا فنالت جائزة نـــادال (1950) عـــن أولى رواياتهـــا، **ريـــاح الشمال**، وسنتصدى لها تفصيلاً لاحقاً. ثم نشـــرت إلينـــا ســـوريانو روايتـــها **الصيـــد** (1961)، وفيها تسمو بـــموضوع الرواية المحورى –قصـــة حـــب بـــين رجـــل وامـــرأة– إلى الرمزية ساعية إلى التنقيب فى الذات الإنسانية. ويرى ألبورغ أن هـــذه الروايـــة عمـــل سردى عن العادات الاجتماعية، بحيث لا يهم ما بها من شـــخوص بقـــدر مـــا بهـــا مـــن أجواء بيئية. وفى حديث لهـــا نشـــر فى EL POBRECITO HABLADOR* (عـــدد 7 مـــايو 1988)، صرحت ســـوريانو بأن ميلها إلى التأليف الروائى قد تولـــد بخاصـــة مـــن قراءتهـــا لأعمال هؤلاء ممـــن اعتـــبرتهم مثلـــها الأعلـــى، أى مبدعـــى القـــرن التاســـع عشـــر وبدايات العشرين: فلـــوبير، دوســـــتويفسكى، تولســـتوى، غالـــدوس، ولاســـيما ســـتندال. وقد تلى صدور **الصيد**، نشر ثلاثيتها **امـــرأة ورجـــل**(1955)، المكونـــة مـــن: **شاطئ المجانين، والسراب، وميديا 55**. ولا يستمد تواصـــل الثلاثيـــة قوتـــه مـــن تطـــور الحكايات فى حد ذاتها إنما مـــن الموضـــوع الرئيســـى –انعـــدام الحـــب الـــذى يوفـــر السعادة– والـــذى يتحول هنا أيضا إلى رمـــز . ولقد اعـــترفت الكاتبـــة أثنـــاء الحديـــث المذكور، بأنها تقدم، من خلال هذه الـــروايات الثـــلاث، ثـــلاث حـــالات متباينـــة عـــن فشل العلاقة الإنسانية الأساسية، أى العلاقة بـــين المـــرأة والرجـــل؛ ففـــى الأولى تعـــرض حالة فشل قصة حب لم يقدر لها حتى أن تبدأ؛ وفى الثانية، تصف مـــا يعانيـــه الحـــب بـــين

---

* إصدار أدبي إسباني يحمل اسماً طريفاً: "البائس الفصيح".

الأزواج من سأم وتدهور؛ أما في الثالثة: فتحيي الأسطورة القديمة عـــن المـــرأة الـــتي تقتـــل أبناءها بسبب غيرة الزوج، والرجل الذى يهجر زوجتـــه جريـــاً وراء طموحاتـــه. وتعـــنى إلينا سوريانو بأسلوبها أيما عناية في كل مؤلفاتها التي يظهر فيـــها أيضـــا حـــب الـــروائية الكبير لبسطاء الناس. ويتحول استدعاء الزمن من خلال الذاكـــرة إلى شـــبه بطـــل مطلـــق لأعمال هذه الأديبة الـــتي تتمتع بحس ســـردى راقٍ تـــبرز فيـــه بعـــض ملامـــح الســـلبية الوجودية، ممتزجة بمهارة الخيال والنبرة الغنائية والطرفـــة. ولقـــد توقفـــت الكاتبـــة عـــن نشاطها الروائى تقريباً بعد تأليفها لهذه الثلاثية، وقـــامت في 1969 بتأســـيس مجلـــة أدبيـــة تحمل اسم "إل أوروجايو"EL URUGALLO، التي رأستها حـــتى 1975. وبعـــد ذلـــك بعشـــر سنوات، حققت نجاحاً جماهيرياً، لا بمؤلف عن الخيـــال العلمـــى، إنمـــا بروايـــة **وصيـــة أم** (1985)، التي تسرد فيها حكاية ابنها ومأســـــــاة موتـــه. ومؤخـــراً، نشـــرت إحـــدى عشـــرة قصة قصيرة تحت عنوان عـــظيمة دلالته: "الحـــياة صغـــيرة: أقـــاصيص المـــاضى والـــحاضر"(1989). فتتضح دلالـــة هذه الأقـــاصيص مقدمـــاً مـــن خـــلال الشـــاهدين اللذين تستهل بهما المجلد، أولهما مـــن أقـــوال شـــيروود أندرســـون: **أوثر وصف الحياة البسيطة لأهل الريف على الحديث عـن مـآثر الشـخصيات العظيمـة**؛ وثانيـــهما، لأوكتـــابيو بـــاث: **يقوم نسيج الأدب على المشاعر والأحداث الحياتية التى تشـكل العالم اليومى، إذ هو السبيل الأوحد لليقين**. نعم، فقلـــق الكاتبـــة بشـــأن مـــا يكتنـــف الإنسانية من غموض هو موضوع يظهر على مدار السرد في هـــذا العمـــل، معالجـــاً مـــن مختلف الزوايا وبشـــتى طرائق التعبير، مع الالتزام دائما باســـتلهام الواقـــع عنـــد تجســـيدها لهؤلاء الشخوص الذين يعيشون تلك الظروف الإنسانية. ويحـــوى المجلـــد قصصـــاً كـــانت نشرت قبلاً وأخرى لم تكن نشرت بعد وتنتمى إلى لحظتـــين زمنيتـــين مختلفتـــين. ألفـــت القصص الخمس الأولى من 1946 حتى 1958، والبقيـــة مـــا بـــين 1986 و1989. وأهـــم خصائص هذه المجموعة الأخيرة هو تعلق الحكـــى فيـــها بموضوعـــات راهنـــة، ولاســـيما تلك القصة المعنونة بـــ"الفيلم الرائع"، فهى تنفرد بمـــذاق خـــاص.

في 1953، بدأ يتألق نجم دولوريس مديو -من مواليـــد أبيـــط 1917- الحاصلـــة علـــى جائزة نادال(1952) عن روايتها **نحن آل ريبيرو**، بعد أن نـــالت في الســـابق روايـــة لهـــا -نيـــنا- جائزة كونشا إسبينا للقصة القصيرة (1945). والكاتبة صاحبـــة حصـــاد روائـــى ضخم: **نير الانتظار**(1954)، **وغـــداً**(1954)، **وموظـــف قطـــاع عـــام**(1956)، **ولايـــزال**

السمك يطفو(1959)، و**مذكرات مُدرّسة** (1961)، و**بيبيانا** (1963)، و**السيد غارثيا**(1966)، و**أندرس**(1967)، و**الظرف الآخر**(1972)، و**مهزلة صيفية**(1973)، و**الباتشاندو**(1974). ولقد حققت روايتها الحاصلة على جائزة نادال نجاحاً جماهيرياً منقطع النظير نظراً إلى الموضوع الذى تطرقه، وإن كان النقد قد شكك فى قيمة هذا العمل الأدبية. فعلى الرغم من احتواء الرواية على الحبكة والطرفة الخلابة، إلا أنها تعجز عن التوغل فى الموضوع. لكن الأديبة استطاعت فى نتاجها اللاحق، ولاسيما **موظف قطاع عام**، و**لا يزال السمك يطفو**، و**مذكرات مدرسة**، تحقيق طفرة كبيرة نسبة إلى الرواية الحائزة على جائزة نادال. إذ تمكنت من تكثيف تيماتها وتبسيط أسلوبها. فتبلغ دولوريس أعلى مستوى إبداعى لها فى **مذكرات مدرسة**، عندما تمزج بين مهارتها فى التخيل وخبرتها الشخصية.

وفى عام 1954، تظهر على الساحة لويسا فوربنياد، روائية صاحبة كتاب واحد فقط، نالت عنه جائزة نادال، **الانتظار القاتل**. وفى العام التالى، لمع اسم كاتبة ذات نتاج أدبى غزير ورائج خلال الستينيات، كارمن كورتث، عندما نشرت روايتها **يرقدون تحت الماء**، التى حصلت على جائزة مدينة برشلونة. وستتصدى لمؤلفاتها لاحقاً نظراً إلى رأيها فى دور المرأة فى المجتمع. فى نفس السنة صدرت **المنتجع**، أولى روايات كارمن مارتين غايتى، والتى نالت عنها جائزة "مقهى خيخون". وإن كان نجاحها الحقيقى هو حصولها على جائزة نادال (1958) عن روايتها **من خلال السدول**. والأديبة من مواليد مدينة شلمنقا 1925، لذا تعكس فى روايتها أساساً جو هذه المدينة، الذى تستلهمه لتضرب مثلاً لضيق العيش فى صورة هذه المدينة الإقليمية ذات الطابع العالمى. فتتجلى مظاهر شظف الحياة من خلال ما يشعر به كل واحد من الشخوص -الذين تعج بهم مؤلفاتها- من مشاعر عدم رضا؛ مجسدين حال الحياة فى تلك المدينة، عاكسين أزمة وجودية صريحة وعناء البحث عن معنى للحياة. فى 1963، صدر لها **إيقاع بطئ**، وقبل ذلك، أى فى 1960، صدرت لها قصة قصيرة، "القيود"، وست روايات قصيرة أيضاً بعنوان **سلاسل**(1974)، و**أجزاء داخلية**(1976)، و**الحجرة الخلفية**(1978). وتشتمل **إيقاع بطئ** على مجموعة من انطباعات الراوية-البطل، **داڤيد**، عن معنى الحياة، وهى فى الظاهر مجموعة من الانطباعات الفردية الشاذة، حسبما يصفها سوبخانو، غير أنها تمثل اجتهاد هذه

الشخصية فى البحث عن معنى ومبرر للدوافع الحياة: **دافيد** شخصية فطنة تفتش عن اليقين فى وجودها. أما **سلاسل** فهى ذروة النضج الفنى للكاتبة. وهى تماثل سابقاتها فيما تحمله من قلق بسبب صعوبة التواصل بين البشر؛ إنها سلسلة الكلمات فى حوار بين عمة وابن أخيها أثناء احتضار الجدة. سلسلة تنم عما يعانيه كلاهما من وحدة وعدم رضا. إن للشكل السردى فى هذه الرواية أهمية كبرى، لما يحويه من"مونولوجات الأبطال"، ويوحي به من احتمال كون الكلمة طريقاً لخلاص البشر، ولاسيما فى لحظات الغضب والملل اللذين يخلفهما الوجود. أما فى **الحجرة الخلفية**، فتترك كارمن مارتين غايتى وراءها ما ألح عليها من أفكار فى السابق وتستقبل الفانتازيا ناشدة مساحة أكبر للحرية.

فى عام 1955، تظهر أيضا مرثيدس ساليساتشس -من مواليد برشلونة 1916- روايتها **الصباح الأول، الصباح الأخير** التى احتلت المركز الثانى من مجموع جوائز بلانيتا. وهى بدورها من الأديبات اللواتى ستتصدى لهن لاحقاً. وفى 1957، تقوم الصحفية والناقدة الأدبية كونشا كاستروبييخو، من مواليد سانتياغو 1912، بنشر **الذين ولّوا**، وبعدها بعام واحد، **عشية الكره**، التى نالت عنها جائزة إليسندا دى مونكادا؛ وتتناول الروايتان التجربة المؤلمة لكل من الحرب الأهلية والمنفى. ثم وبعد انتظار، دام حتى 1971، تعود إلى الساحة برواية ذات طابع "قصائدى"، هذه المرة، بعنوان: **أيام لسينا**.

ومن بين الروائيات الثلاث عشرة المذكورات، اللواتى ظهرن حتى الستينيات، اثنتان فقط بات لهما حضور مسيطر منذ ذلك الحين فى المشهد الأدبي: كارمن لافوريت وآنا ماريا ماتوتي. ونحن وإن كنا لن نتوقف لتناول نتاجيهما بالدرس والتحليل، فإننا سنحاول النفاذ إلى أبرز سماتهما.

الملامح الرئيسية لأعمال كارمن لافوريت

تنتمى كارمن لافوريت -من مواليد 1921- إلى جيل الروائيين الذين تُستمَد تيمتهم من حقبة ما بعد الحرب وما سببه مشهد ذلك الصراع الأخوى من حيرة عند من عاصروه أطفالاً؛ وإلى موجة التدين التى عصفت بتلك الفترة، ثم البورجوازية التى تلتها فى المجتمع الإسبانى. وكروائية كان لها، بطبيعة الحال، مدافعون منذ البداية

مثل بالبوينا يرات الذى وصف روايتها **عدم** بالوجودية، مبرزاً ما فى كتاب لافوريت من ملامح سارترية، تظهر فى البصمة التى تتركها المؤلفة فى العمل من إحساس أكيد بعدم الرضا عن الحياة التى قدر لها أن تحياها، بل وتتبدى بخاصة فى حياة إحدى شخصياتها، **أندريا**، المراهقة التى تشهد انهيار عائلة بورجوازية، فتكون تجربة تفيد منها رواية تسعى لإطراح الأسطورة المفرقة بين الواقع الظاهرى والواقع الداخلى الحزين للبطلة. فما تعكسه **عدم** من مناخ، يتمتع بصدق الواقع المعيش، وإن كان موضوع الرواية من وحى الكاتبة. ويمكننا قول الشئ نفسه عن نتاجها التالى، وإن يكن قليلاً، إذ آثرت الأديبة البقاء على هامش المنافسة وممارسة مهنتها من منطلق الهواية. إن أعمالها جميعاً تدورحول ذات الموضوع، بينما تعالجه فى كل مرة من منظور مغاير: الشعور بالخيبة لنفس كريمة، قادرة على الصمود بنفسهم فى مواجهة قذارة العالم المحيط بها. وفى روايات لافوريت، غالبا ما تتجسد هذه النفس فى شخصية بطلة-امرأة: فهى، فى **عدم**، **أندريا**، الطالبة الشابة التى تذهب إلى برشلونة، قاصدة إلى مترل بعض الأقارب، لتبدأ دراستها الجامعية؛ أما فى **الجزيرة والشياطين** (1952)، فهى المراهقة **مارتا**، التى تتفتح عيناها على عالم البالغين، وشياطين الشهوة، فى مناخ -جزيرة غران كاناريا- يلائم رمزية الصراع؛ أما فى **المرأة الجديدة**(1955)، فالبطلة أيضا امرأة، وإن يكن موضوع السرد هو تحول امرأة راشدة إلى المسيحية التى كانت قد نالت تعاليمها وعاشتها فى طفولتها. إذ تقوم هذه الرواية على حدث واقعى من السيرة الذاتية للكاتبة التى صرحت: **إن الحدث الإنسانى الذى حرك هذه الرواية كان عودتى أنا نفسى إلى الكاثوليكية...وربما كانت هذه عقيدة فطرية، بما أننى قد عُمّدت بها، وإن لم ألق لها بالاً من قبل أو أمارسها.** ثم تتخذ الأديبة منحى آخر لرواياتها، تبدؤه فى **ضربة شمس** (1963)، لا يتضح فيه تماماً الخيط الفيصل بين تجاربها الشخصية وما تبتدعه من عوالم ، حيث البطولة فى الرواية المذكورة من نصيب فتى، **مارتين سوتو**، يكتشف أن ما عقده من صداقة صيفية لم يكن سوى وهم واه، بينما يسخر أصدقاؤه من تطلعاته الفنية التى يلوذ بها **مارتين** لدفن شعوره -هو الآخر- بالخيبة.

إن ما نستشفه من صدق فى رواية **عدم** عند وصف الحيز المنغلق والخانق المحيط بالبطلة فى مترل آل آريباو، ربما كان واحداً من أهم ابداعات كارمن

لافوريت، بما أن العالم الذى تتخيله فى مؤلفها يرمز إلى مجتمع فى طور التحلل. بل إن القوة التى تخترق بها بطلة السرد، والراوية فى نفس الوقت، سيكولوجيتها الذاتية وسيكولوجية الشخوص من حولها، لهى نقطة أخرى تحسب للافوريت فى هذا العمل. ومن ناحية البنية، تسبح الرواية فى الواقعية التقليدية التى شاعت فى القرن التاسع عشر، نظراً إلى اقتحامها ما يعتمل فى نفوس الشخوص، ولاسيما البطلة، اقتحاماً "دوستويفسكياً". ويتكرر نحو من ذلك فى الرواية التالية: **الجزيرة والشياطين**، حيث تعانى البطلة -التى تذكرنا **بأندريا**-، على مدار السرد، من انحسار الأسطورة عن الواقع، وإن اتخذ أسلوب لافوريت هنا صورة مقتضبة وأكثر تحديداً عند رسم الشخوص. أما روايتها **المرأة الجديدة**، فعلى الرغم من استنادها إلى حدث حقيقى من السيرة الذاتية للمؤلفة، لا تبلغ الصدق الذى طبع الروايتين السابقتين لأن أهميتها تنحصر فى كونها إضافة إلى ما عرف بـ"الرواية الكاثوليكية" التى كانت محور الكتابة والجدل آنذاك. **وأما ضربة شمس** فهى، رغم أنها لم تحظ بحفاوة تذكر من جانب النقاد، رواية هامة، تنفصل فيها لافوريت عن طابع السيرة الذاتية الذى دمغ أعمالها فى المرحلة السابقة، وتنجح فى تصور عالم تفتح فيه الفانتازيا حيزاً أكبر للحرية فى مواجهة عالم البالغين الأخرق.

أعمال آنا ماريا ماتوتى : نبرة غنائية وشعور بالإحباط

عام 1948 هو تاريخ صدور **آل هابيل**، أول أعمال آنا ماريا ماتوتى. أديبة من مواليد برشلونة عام 1926، لذا فهى من الروائيين الذين عاشوا أطفالاً تجربة الحرب الأهلية، وهى تجربة تخلف أثراً جلياً فى كل أعمال هذه الروائية. بل هذه الصبغة بالتحديد، علاوة على السمة الغنائية فى أسلوبها، جعلت النقد، أحياناً، يرحب بما أوردته فى مؤلفاتها من مفهوم وطيد عن الحياة، إذ يزخر عالمها الروائى بأفكار ملحة تتكرر فى جميع أعمالها، وإن كان هذا المظهر الأخير عينه هو الذى لاقى رفضاً من قبل جزء آخر من النقاد. غير أن الفانتازيا والغنائية، والقدرة على الاستدعاء، وما فى أسلوبها من تشاؤمية وسخرية، تدعمها في الغالب مفردات مرنة وصادقة، هى كلها سمات تميز آنا ماريا ماتوتى، وتضفى على سردها تفرداً وقيمة عالية.

عند تناولنا لهذه الكاتبة، يتوجب علينا الأخذ فى الاعتبار عدم تزامن ظهور رواياتها

وتواريخ تأليفها، فتاريخ التأليف عامل هام لتحديد مسار التطور فى أعمالها. وفيما يلى التسلسل التاريخى لمؤلفاتها: **مسرحية صغيرة**، لم تنشر إلا فى 1954، ونالت الكاتبة عنها جائزة بلانيتا؛ و**آل هابيل**(1948)؛ و**على هذه الأرض**(1955)؛و**حفل فى الشمال الغربى**(1953)؛ و**أبناء موتى**(جائزة النقد،1958)؛ ثم ثلاثية **التجار**، ومنها رواية **الذكرى الأولى**(جائزة نادال عام 1959، ونشرت فى 1960؛ و**الجنود يبكون ليلاً**(1964)، و**الفخ** (1969)؛ و**برج المراقبة**(1971)، وهى آخر ما نشر لها حتى الآن.

ويتصدر حكايات ماتوتى أبطال "أطفال-مراهقون" يختبرون الفارق الهائل بين عالمهم النقى وعالم البالغين، الأمر الذى يوجِد بعداً من عدم التوافق الاجتماعى، لا يطرق السياسة وإنما ينضح بالاحتجاج الذى يفضح ما منى به العالم الطاهر لتلك الطفولة من الإحساس بالخيبة من جراء ما تواجهه من خيانة ورذيلة فى عالم البالغين.

مسرحية صغيرة رواية قصيرة لا يتردد سوبخانو فى نعتها بـ"مفتعلة وركيكة"، وهى تروى لنا مأساة البطل، **إيلِه**، الذى يخدعه مُهرب أفاق. أما فى **آل هابيل**، فتظهر، إلى جانب المقابلة بين عالم الطفولة وعالم البالغين، واحدة من أشد الأساطير تكراراً فى أعمال ماتوتى، أسطورة "قابيل وهابيل" كرمز للمواجهة. إذ ترتكز الأديبة على حكاية عائلة "آل هابيل" لتعرض نظرتها الشخصية عن الحياة والعلاقات الإنسانية. أما روايتها **على هذه الأرض**، فهى موضوع من الإفرازات المباشرة للحرب الأهلية، مصوغ فى صورة استدعاء للذكريات، مُجسداً، فى شخصيتى الأخوين **بابلو** و **كريستيان** صراع طائفتى الحرب الأهلية. تفوقها اتزاناً وبساطة الرواية القصيرة **حفل فى الشمال الغربى**، التى تبعث ثانية قصة قابيل وهابيل، حيث يدور الصراع بين الأخوين فى مناخ ريفى يتوافق ونزعات البطل. فإذا هى تعود للإشارة المباشرة لمسألة الحرب الأهلية فى **أبناء موتى** التى تحمل، من خلال الحكايات والشخوص الذين يملأون أجزاءها الثلاثة، نبرة تشاؤمية عن عجز الذين عانوا ويلات الحرب عن التعايش وبلوغ الأمل.

وتطرق ثلاثية **التجار** نفس موضوع العداء بين الطبقات والقطاعات التى تواجهت أثناء الحرب الأهلية. ففى أولى روايات هذه الثلاثية، وربما أفضلها، **الذكرى الأولى**، يتأسس السرد على ما تستدعيه البطلة، **ماتيا**، من ذكريات عن بضعة شهور كانت قد قضتها فى مايوركا خلال سنى المراهقة المتزامنة والحرب. وكما

هو معهود فى كتب هذه الروائية، فـإن **ماتيـا**، مثـال الطـهارة، تتـأرجح بـين الخـير فى شخص **مانويل** والشر فى **بورخا**. وحول ذات الموضوع، لكـن بأبطـال آخريـن، نجدهـا تنسج روايتها **الجنود يبكـون ليـلاً**؛ ثم تعـود، فى **الفـخ**، إلى **ماتيـا** -بطلـة أولى روايات هذه الثلاثية- بعد أن تكون قد بلغت سن الرشد، لتختتـم الثلاثيـة بتصـور فنـاء جيل بورجوازى. لكنها، فى **برج المراقبة**، تنفصم عـن الفضـاءات والأحـداث المعـاصرة وتتروى فى العصور الوسطى، مستلهمة سنى طفولتـها ومراهقتـها الشـخصية فى سـردها للسيرة الذاتية لبطلة هذه الروايـة. وموضـوع العمـل بديـهى، علـى غـرار روايـات الفروسية، تحاول من خلاله ماتوتى، بطريقـة شـعرية وخياليـة، تخطـى الكـره الـذى ماانفك يطارد البشر. ويمكننا الجزم بأن آنا ماريا ماتوتى قد نجحت مـن خـلال مجمـوع أعمالها، بما فيها من إيجابيات أو سلبيات، فى إيجاد حيز يحررهـا مـن أشـباحها، بواسـطة لغة على مستوى عال من الدلالـة.

الستينيات

إذا كانت المرحلة السابقة تتمـيز بكـثرة اللواتـى طرحـن علـى الجمـهور أولى رواياتهن، فإن الستينيات تعد مرحلة ظهور نتاج متواتـر للروائيـات الإسـبانيات اللائـى يستجد فى قائمتهن اسمان جديدان: كونشـا ألـوس، مـن مـواليد بالنثيـا (1926)، ونالت جائزة بلانيتا(1962) عن روايتـها **الأقـزام**؛ ومارتـا بورتـال، مـن مواليـد أشتوريس 1930، التى يتألق اسمها هى الأخرى عند فوزهـا بجـائزة بلانيتـا (1966) عـن روايتها **العثرة**.

فمنذ نشر روايتها **الأقزام**، صـدر لكونشـا ألـوس: **العصافـير السـمنة** (1963)، **والشعلات** الحاصلة علـى جـائزة بلانيتـا (1964)، **والجـواد الأحمـر**(1966)، **والمـدام** (1969)، **وتتحدث إليكم إليكترا** (1975). وفيما عـدا هـذه الروايـة الأخـيرة، تـدور جميع أعمالها فى فلك الواقعية الجديدة وروايـة الشـهادة التاريخيـة. فيتبـين فى **الأقـزام**، مثلما يتضح من عنوانها نفسه، ميل الأديبة إلى تنـاول حـال البسـطاء، العـاجزين عـن تخطى بؤسهم. أما ذكرى الحرب الأهلية فهو موضوع نـابض فى **الجـواد الأحمـر**. وأمـا **المدام** فهى، ولاشك، خير روايـاتها نظراً لطريقة الأديبة فى معالجـة الموضـوع المنصـب على تدهور أحوال إحدى العائلات فى أعوام ما بعد الحـرب، ونظـراً أيضـاً للأسـلوب

الفني الذى كتبت به، إذ تتفادى كونشا ألـوس جـوانب القصور الـتي انزلقـت إليـها عند استخدامها الكونتربوينت فى **الشـعلات**. ثم تطـرق الروائيـة اليوتوبيـا والخيـال فى **تتحدث إليكم إليكترا**، متخيلة صورة فناء الجنس البشرى. وكـانت كونشـا ألـوس -كروائية ستينية- تمارس الواقعية الجديدة فى وقت كانت فيـه اتجاهـات جديـدة تفـرض نفسها على الرواية؛ اتجاهات لم تنجرف إليها الأديبة سوى فى أواسـط العقـد التـالى.

وعلى العكس من زميلتها، تحركت مارتا بورتـال علـى خـط روايـة التحليـل السيكولوجى ذى الطابع الوجودى، ضاربة مثلاً واضحـاً للرغبة فى التفوق على الـذات فى الكتابة. فبعد روايتها الحاصلة على جائزة بلانيتا صدرت لها علـى **حافـة الـظلال** (1968)؛ ثم بدءاً من **صراخ يبلغ القمـر** (1970) تتحول الأديبة إلى الروايـة ذات النزعـة الإنسانية، وتقوم على استدراج القارئ وإثارة قلقه. وفى العمل المذكور، تشـكل عاطفـة الحب الوتر الذى تنقر عليه الروائية لتثير قلق القارئ بشأن درامـا الوجـود. وإن جسـدت روايتها **طريق الـفلاح** هذه الأزمات الوجودية فى صورة الصراع بين خالق -الروائيـة- ومخلوق -العمل الروائى- الذى هو سبيل كل كاتب للوقوف على حقيقة ذاته. وعلى هـذه الشاكلة، تصوغ نتاجها التالى: **ثمن خيانة وأرض الفساد**، وسـنعرض لـلأولى تفصيـلاً فى صفحات أخرى من هذا الكتاب.

إذن، لم ينبت هذا العقد عدا كاتبتين جديدتين، وإن يكن هـو نفـس العقـد الـذى طرحت فيه روائيات المرحلة السابقة أهم نتاجهن، مثلمـا يسـتطيع القـارئ أن يسـتنتج بنفسه عند مراجعته تواريخ صدور أعمال الأديبات المذكـورات سـلفاً.

وكنا فى مستهل هذا الفصل قد نوهنا بما أبـداه النقـد مـن اهتمـام ضئيـل حيـال الأعمال الروائية للكاتبات من النساء. إذ توجب الانتظار حـتى السـبعينيات بـل وحـتى العقد الذى تلاه لكى نقرأ فى إسبانيا دراسات أكثر تفصيلية حول هـذا الموضـوع. فقـد صدر عن دار نشر بوروا فى 1983 مجلد بعنوان "روائيات مـا بعـد الحـرب الإسـبانية"، حوى دراسات مختلف الكتاب عن أهم خصائص أعمـال مرثـدس ساليساتشـس وآنـا ماريا ماتوتى وكـارمن لافوريـت، إلخ ، قدمـت لـه جـانيت بـيرث . ومـن أهـم الموضوعات الراهنـة والمتعلقة بمسألة الروايات لمؤلفات من النسـاء، هـو السـؤال عمـا إذا كان ممكنا التحدث بشأن وجود كتابة نسائية بالمعنى الخـالص للكلمـة. وقـد قرأنـا فى السنوات الأخيرة العديد من رسائل الدكتوراة حول هـذه المسـألة.

كارمن كورتث : انتقاد البورجوازيـــة

فى معرض تعليقها على أعمالها، تقر كارمن كورتث قائلـــة: **إننا نضطر لتناول بعض الموضوعات وتفادى البعض الآخر تحت ضغط ظروف محددة.** وهـــذا صحيـــح، فنقدهـــا للمجتمع البورجوازى ونظرتها الخاصة للمرأة وتحليلها الإيجابى لموضوع عدم التواصـــل بـــين الزوجين، هى الاتجاهات الثلاثة التى تصب فيهم الأدبية لمر تجربتها ورواياتها.

وتؤمن كارمن كورتث بالدور الأخلاقى لـــلآداب، فتقـــول إن واجـــب الكـــاتب فى الأساس انتقاد ما يراه ظلماً وتقويم ما يراه اعوجاجاً. فالكارثة الكـــبرى، فى رأيـــها، هـــى مرأى البورجوازية فى مجتمع كالمجتمع الإسبانى فور فروغه مـــن الحـــروب الأهليـــة، بينمـــا يثقل كاهله عبء العمل على تحسين أحـــوال الطبقـــة الكادحـــة أو، إن صـــح التعبـــير، المظلومة. وربما كان أحرى بكورتث أن تتخير طريقاً آخر غير تـــأليف الروايـــة، ككتابـــة التحقيق الصحفى مثلاً. لكن كانت قدرتهـــا علـــى خلـــق شـــخوص وبيئـــات ومواقـــف تُصقلها استعداداً لطرق مجال التأليف الروائـــى وإن ابتعـــدت بطريقـــة تناولهـــا للواقعيـــة الجديدة عن الطرق المعهودة. فطريقتها كانت أشبه بالتحليل النفســـى، تُخضـــع لـــه طبقـــة اجتماعية بعينها تعرفها الكاتبة جيداً؛ فكانت هذه هـــى الوســـيلة المثلـــى لفضـــح النفـــاق وإماطة اللثام عن الوجوه الزائفة، والدعوة إلى مراجعـــة الضمـــير.

فهى فى **على أطراف الأصابع** تتناول المجتمع الريفى المنغلـــق، وتحلـــل أحـــوال أهلـــه حيال كل ما يصبون إليه عبثاً بينما هو قاب قوسين منهم، مســـتعرضة مشـــاعر الطمـــوح والإحباط التى تعصف برجال ونساء يخضعـــون فى الغـــالب لمـــا فى وجودهـــم الشـــخصى من زيف. إنه خنيط مرير من المتناقضات سبق لها تناولـــه، وإن بشـــكل أكـــثر نعومـــة، فى روايتها **يـــرقدون تحت الماء**، أول عمل سردى لها يحوز علـــى جـــائزة، جـــائزة "مدينـــة برشلونة"(1954). وهو عمل زاخر بالإبداع الخيالى، ساعد ما احتـــواه مـــن شـــكل ســـيرة ذاتية وســـرد أفقى على دفع الأديبـــة إلى تطعيـــم الكتـــاب بتجاربهـــا الشـــخصية. فيروى لنا المغامرة الإنسانية **لبيلار** منذ بلوغها ســـن الإدراك وصـــولاً إلى قمـــة مراحـــل نضجها، وهى بالتحديد اللحظة التى يستشعر فيها القـــارئ قـــرب انهيـــار زواج البطلـــة. وتتكشف فى الجزء الأول من الرواية موهبـــة كـــارمن كورتـــث فى الكتابـــة عـــن عـــالم الطفولة، موهبـــة ســـتبرع فيـــها فى كتابهـــا **لـــون نـــارى**، الـــتى نـــالت عنـــه جـــائزة "لاناريو"(1964)، أو فى المجموعة القصصيـــة الـــتى يتصـــدر بطولتـــها **أوسكار** الغـــلام

البسيط، الكريمة نفسه، الوفى، المنتمى إلى طبقة فقيرة، والذى يستمتع بالرضوخ للحياة التى قدر له أن يحياها. أما في **يرقدون تحت الماء** فنجد، أيضا، إرهاصات سلوك الكاتبة المتمرد على البورجوازية، ونقداً للعملية التعليمية وروتين قوالبها ومفاهيمها: **وبصرامة بالغة حاول غرانيه أن يفهمنا أنه ليس فقط علينا أن نكون صالحين بل وأن نبدو كذلك، عرفاناً منا بحظنا في الانتماء إلى عائلة كهذه، بينما كان يمكن أن نولد في عائلة من البؤساء.** فالمراهقة المتمردة التى فتحت عينيها على الحياة والعالم لتجد نفسها وحيدة، كانت بصدد الانسلاخ عن محيطها الاجتماعى فى سبيل إثبات ذاتها بتلقائية ودون التزامات مسبقة. وهذا الموقف من جانب البطلة أو بالأحرى من جانب الكاتبة -إذ يسير الخط الواقعى لتجاربها الشخصية جنباً إلى جنب مع الخط المبتدع فى الرواية- استلزم منها سلوكاً تقدياً كحال من يقتنع بضرورة تقبل معان أكثر استقامة للعدالة وفهماً أعظم للأشكال الجديدة التى يميل إليها جزء من التطور الاجتماعى، كان قد نفض عن نفسه الأفكار العتيقة.

فى **العرف السائد**، **بيكتوريا إتوربى**، بطلة متمردة أخرى، أحبطت فى حبها وطموحاتها النبيلة، تعطى الفرصة للكاتبة لكى تصف "ببالغ الاشمئزاز" ما يعانيه من اختناق وأزمات قطاع محدد من الطبقة المتوسطة، وهى الطبقة التى تجبر البطلة على الانزلاق فى الرذيلة من جراء رفض عائلتها التخلى عن واجهتها الاجتماعية. بل ويزداد النقد حدة فى **العجل الذهبى**، إلى حد إضفاء ملامح "إسبربنتية" على شخصية كل من **غاودن** أو **أوريليا** أو زوجة الأب، تبرز عقم الوصية التى خلفها **برناردينو**، وما يغلف محيط هذه الشخوص من فساد. ثم تعيد النظر فى روايتها **الطحالب** بشأن الفساد الذى يأتى مع حركة السياحة على الشواطئ الإسبانية، إذ تقول الأديبة على لسان **فلوريان**، البحار المخضرم: **ليس السياح هم من أضاعوا الأموال، إنما هم الأجانب لعنهم الله. أما على أطراف الأصابع** فهو، كما ذكرنا آنفاً، كتاب ينتقد مناخاً محلياً متقوقعاً، تلوح من خلاله شخوص وموضوعات كانت مثار اهتمام حينذاك: مثل المشكلة الدينية، ممثلة فى القس الشاب؛ وكالمشكلة الاجتماعية والشباب "المتأمرك". وكما هى الحال فى معظم رواياتها، نجد هنا بإلحاح قضية البورجوازية العتيقة

بمفهومها الأجنبي الخـالص، والأحقـاد الدفينـة والمتراكمـة والـتي قـد تثـب فجـأة من سباقها، واللـهاث وراء المزيـد مـن الكسـب المـادى والرغبـة فى تحقيـق المتعـة. كما يلوح فى هذا العمـل وجـه المـرأة الفطنـة، المفكـرة، المتمـردة علـى القوالـب التى طالمـا تبوتقـت فيـها، فى مواجهـة الأعـراف السـائدة والمتوارثـة مـن القـرن التاسع عشر حيث كانت المـرأة تجـهل كـل شـيء وتحصـر وجودهـا فى الإنجـاب ملقية كل التبعات علـى الرجـل.

وتأتى كارمن كورتث فى رواياتها بذلك الجيل المحبط والمتبصر لتثبـت زيـف الكثـير مما نسلم به، وأن الظلم هو القاعدة بينما الخير جبـان وضعيـف، وأن النفـاق يتصـر فى قاعدة عريضة من القطاع الاجتمـاعى المتوسـط، وهـو الـذى، وإن تـاخم الطبقـات الفقيرة ويعلم يقيناً طعم المعاناة، إلا أنه يقايض رسالته السـامية بمادية تسـحق الأخـلاق والتعاليم المسيحية، مادية تحتل منها الملذات مكانا رئيسـاً. رؤيـة متشـائمة تلـك الـتى اعتمدتها الأديبة التى كان بمـقدورها انتقـاء صيـغ أخـرى لأبطالهـا، فـالواقع يعـج، لاريب، بأنماط عديدة أخرى؛ على أنها آثرت، نظـراً إلى مفهومـها عـن الـدور الملـتزم والأخلاقى للأدب، مهمة إطراح الوجوه الزائفة عن مجتمـع تديـن نقائصـه.

فى مواجهة فكرة المرأة كغـرض

تعـد كتـب كـارمن كورتـث روايـات نسـائية، فشـخوصها النسـائية هـى الأكمـل والأغـنى رسـماً، وهـى الـتى تحظـى بقـدر أعمـق مـن الاختـراق السـيكولوجى والواقعيـة. أمـا الرجـل فـهو "الآخـر"، المـرئى عـبر المرأة. لذا فـمن خـلال مؤلفـات كورتـث، يمكننـا اسـتخلاص نظريـة نسـائية بمعـنى الكلمـة، تنـم عـنها شـخوصها النسـائية وانطباعـاتهن ومونولوجـاتهن. فـهناك المـراهقـة، وهـى فى نظـر الكاتبـة **مرحلة شـائقة فـى حيـاة كـل أنثـى**؛ وهنـاك الشـباب المتمـرد أو المستسـلم ، وإن كـانت الأديبـة أميـل إلى التمـرد المتبصر؛ ثم هناك المـرأة الزوجـة الـتى تخـاطر بكـل شـيء دفعـة واحـدة، فتصـور من خلالها الكاتبة ذروة ما تتناولـه مـن أزمـات. أمـا فيمـا يتعلـق بـالحب، فـإن كارمن كورتـث ترتضـى المـرأة القـادرة علـى إعـادة تقييـم وضعـها وعلـى المجازفة بالانفتاح على مجتمـع جديـد، آملـة خلـق مسـتقبلها بنفسـها، فتنشـغل

كـل مـن بيكتوريا، فى العرف البائد، وكارلا ثيريان، فى إلى جانب الرجل، وسولى، فى على أطراف الأصابع، بالبحث عن الحقيقة، على الرغم من أنهن جميعاً غير قادرات على السمو على رغبة الجسد وتخطى عالم الغرائز من أجل تحقيق ذواتهن بصورة أكبر أملاً فى حرية أرحب. وعلى الرغم من الزلات الحسية، تظل هناك دوماً قدرة على مراجعة النفس وباب مشرع لتدلف منه تطلعات هؤلاء النسوة. ولا تنكر الأديبة أهمية الجنس، وإن ظل هدفها التأكيد على أهمية مركز المرأة فى مواجهة سيطرة الرجل. فالمرأة أصبحت أكثر وعياً، تؤمن بأن الآفاق أكثر رحابة، وبأنها لا تستطيع بل لا ينبغى لها إفناء نفسها فى الجنس. فتجسد شخصية بيلار، فى يرقدون تحت الماء، السبيلين اللذين من خلالهما تسعى المرأة العصرية لتحقيق ذاتها كإنسان: العمل والحصول على قدر أوفر من الحرية لكى تتمكن من تحديد حظها فى الحب بنفسها. فبنبرات درامية، تعبر هذه البطلة عن اختناق العديد من النساء تحت وطأة محاولات حصرهن بشكل مطلق فى النطاق المادى للمنزل: إنه لعمل أخرق وغير مجد، فمن كثرة انشغالى بأحاديث القدر المتراكمة حولى، يفوتنى الإنصات إلى أفكارى الخاصة. وما تنعم تلك النسوة بهدوء البال سوى لتبلد مشاعرهن. لكنى لست مثلهن، فأنا أفضل المعاناة. فعلى أية حال، ما المعاناة إلا سبيل نبيل للإفصاح عما يعتمل داخل النفس. لذا سأتمرد دائماً.وأنا لا أقول لك هذا الآن لأننى لم يزل لدى أمل، بل إننى على أتم استعداد لجنى ثمار تمردى. فلن أتحمل مثل هذه الحياة، وإلا سأخرج منها محطمة. لذا، فإننى لن أتخلى أبداً عن فكرة الهرب. وبصرامة من وجد سبيلا مخلِّصاً، تتحدث بيلار عن نوع العمل الذى أمدها بمتعة الشعور بفائدتها للآخرين وأتاح لها التحاور مع الرجل انطلاقاً من قاعدة أكثر مساواة وحرية.

وتنتقد كورنث مجتمعاً لايزال يتمسك بصور عن المرأة لا تتناسب والعصر الحالى، وترفض تماماً صورة المرأة المغلوبة على أمرها، التى تستسلم لكل ما يجبرها على الدوران فى فلك المنزل والخضوع الذليل للرجل، أو تلك التى لا تسعى للاهتمام بانشغالات الزوج ولا تكترث بمشكلات المساكين، فتحصر حديثها فى الشكوى من

خادمة، أو ثرثرة الصديقات، أو غفران تجاوزات أبنائها الشباب. فالكاتبة تأخذ على هذا النوع من النساء مفهومهن السقيم عن الحب والزواج، بما أنها ترفض أساساً مبدأ الخنوع للآخرين، وحجة التضحية لتربية الأبناء، والخضوع يومياً للحب الذى ينبغى أن يكون تلاقى أرواح قبل أجساد.

تعذر الاتصال

مسألة عدم التواصل بين الزوجين حتى بعد بلوغهما الانصهار الروحى والبدنى هى موضوع رواية **المجهول** التى استحقت عنها الأديبة جائزة بلانيتا (1956). إذ يغوص السرد فى الدراما الداخلية لعاشقين يلتقيان بعد اثنتى عشرة سنة تقريباً من الفراق والانتظار، فينكر كل منهما الآخر. ولم يكن الذنب ذنبهما فى ذلك - وهنا تكمن قوة الدراما- فكلاهما حاول مرة بعد مرة تحقيق اللقاء المستحيل؛ لولا قوة مبهمة وعامل الزمن وما طرأ على الأبطال من تطور نفسى دمر دون شفقة الأشواق التى نمت على مدار **اثنتى عشرة سنة من الموت**. وعند التلاقى، لم تعد هى، **دومنيكا**، مثلما كانت فى السابق، وكذلك هو، **أنطونيو**، ذلك الفتى الذى كان فى الماضى يملأ كل خيالها الأنثوى. فلقد اشتد عود "دومى"(**دومنيكا**) وأصبحت تنظر إلى الحاضر بواقعية مذهلة، أما **أنطونيو** فظل ينوء بذكرى أعوام الاعتقال، عاجزاً عن تعلم كيفية العيش من جديد. ثمة قوة قاهرة تحول دون أن تنظر المرأة إلى ذلك الرجل بنفس عينى الأيام الخوالى. فذلك الحب الذى كان قبل اثنتى عشرة سنة شيئاً آخر يحاول عبثاً العودة إلى الحياة. كان ما يفيض من قلبيهما من حنان وشفقة يمنعهما من تصور نفسيهما معاً ثانيةً أو رسم طريق مشترك فى الحياة. فتدرك البطلة أنه ليس فقط بالزواج يصمد الحب بين الرجل والمرأة، بل لابد أيضا من التفاهم الذى لا يتأتى إلا عندما يتحدث كلاهما لغة واحدة. والاحساس باستنفاد كل الفرص والعجز عن معاودة الوقوع فى حب ذلك الرجل الذى شوهه الزمن هى تداعيات المعالجة السيكولوجية التى تحكمها كارمن كورتث من خلال مونولوجات الأبطال. إذ يقترب الكتاب من الجوهر الحميم لدراما الرجل والمرأة عندما توصد فى وجهيهما الطرق التى كان عليهما شقها معاً. أما الشك الذى تختتم به الرواية فيجبر القارئ على إعادة التفكير فى مسألة ثراء وهشاشة الحب الإنسانى،

الذى يلزمه أن يسمو على نفسه لكى يبلغ الخلاص. فرواية **المجهول** تقوم بصوغ ما يحدق بالحب من مخاطر حقيقية.

الحمام الوديع (أنعرف عالم ما قبل المراهقة ؟)

الحمام الوديع عنوان العمل الذى استحقت عنه كارمن كورتث جائزة مدينة بيشتر (1975). وهى فى هذا العمل تقدم مادة روائية جديدة تتعلق بمرحلة ما قبل المراهقة الأنثوية وما قد يصحبها من نضوج مبكر؛ مرحلة يجهل فحواها ومخاطرها العديد من المربين والآباء الذين يصرون على عدم التعرف على العالم المعقد والكبير الذى يقطنه **الحمام الوديع**.

حتى ذلك الحين، كانت الأديبة قد تناولت موضوعات متعلقة بالطفولة، وانشغلت بعالم البالغين، منتقدة رذائله. أما روايتها **الحمام الوديع** فتحمل منصفة مشاعر رقة وحِدّة، أما الأولى فموجهة نحو تلك المخلوقات الرقيقة المشرفة على المراهقة، وأما الثانية لافتضاح نفاق البالغين. لذا، لم تكن فى حاجة إلى نبرة الملاحة أو الطبيعة التشاؤمية فى رواية تفرض نفسها على القارئ فرضاً بفضل حضور إشكاليتها، والواقعية التى تعالج بها. إذ تتسم شخصيتا البطلتين بصدق بالغ: **لورينا**، الطفلة التى تحاول أن تكون امراة، و**إولاليا**، معلمة التربية البدنية، التى تناهز الخمسين من العمر وتعايش **لورينا** أثناء إحدى العطلات فتفاجأ بما تكتشفه فى عالم الطفلة الصغير، فتقوم -فى صورة كونتربوينت- بتحليل حياتها، وتقويم عزوبتها على ضوء الأمانة التلقائية التى تشعها الطفلة.

والسرد فى الرواية أفقى، يتناوب فيه ضمير المتكلم والحوارات والوصف والتحليل السيكولوجى، فى محاولة -بعيداً عن الانشغال بتقنية معينة للرواية- لاكتشاف عالم الأنثيين، بغية إجلاء المواقف، حسبما يقتضيه وصف كورتث كروائية أخلاقية، التى يجب أن نستخلص منها كيفية تربية الأجيال الجديدة وأسلوب التعايش معها.

العودة (آخر روايات ثلاثيتها "هكذا يمضى")

هكذا يمضى -وهى العبارة التى تختزل الأصل اللاتينى لعنوان العمل:

Sic Transit أو"هكذا يمضي مجد العالم"-، عنوان الثلاثية التي تروى حكاية صداقة بين شخصين: **ماوريثيو روراليدال** -يتيم ينتمي إلى بيئة حرفية، يقرر الهجرة إلى نيويورك فى القرن التاسع عشر- **وصموئيل روبرت**، ابن الريف، الذى يعتزم مغادرة إسبانيا، فتشهد برشلونة بعد قرن من الزمان وشائج الصداقة التي تجمع مصائر أحفادهما. فتغطى صفحات روايات هذه الثلاثية ما يربو على المئة عام: فتتناول الرواية الأولى، **الجانب الآخر من البحر**، السنوات الأولى من حياة العائلتين المهاجرتين فى أمريكا؛ أما **السفرة** فتروى بداية الحكاية استناداً إلى مذكرات الجد **ريكاردو**؛ ثم، فى **العودة**، تكتسب الحياة فى برشلونة خلال فترة ما بين المعرضين العالميين* أهمية خاصة. إنه عالم كامل من المشكلات الإنسانية والصروف التي عرضت للعائلتين، يُعرَض ضمن سياق تاريخى محدد على مدار صفحات العمل، كاشفاً معلومات غير قليلة عن ماهية مجتمعنا المعاصر؛ وهذا ليس بفكر مستغرب على كارمن كورتث التي تعتبر الأدب الروائى محاولة لبلوغ المعرفة والتبصر.

عن سيرتها الذاتية

ولدت كارمن كورتث (كارمن رفائيل إى ماريس دى كورتث) فى برشلونة، فى 18 سبتمبر 1911، فى مناخ عائلى كوزموبوليتانى، فوالدتها من مواليد بلتيمور، أما والدها فقد ولد فى "هافانا". وبدأت أولى مراحل تعليمها فى برشلونة. وعندما بلغت السابعة عشر من العمر، سافرت إلى انجلترا حيث نالت الليسانس فى اللغة الانجليزية من الاتحاد القومى للمعلمات. وفى الثالثة والعشرين من عمرها اقترنت بييدرو كورتث. وعاشت فى فرنسا منذ 1935 حتى فبراير 1943، ورزقت بابنتها فى 1936؛ ثم استدعى زوجها فى 1939 للحرب العالمية الثانية، فوقع أسيراً فى يد الألمان فى 1940، وظل محتجزاً فى إحدى معسكرات الاعتقال حتى 1942. فى 1962، توفى زوجها، ثم تزوجت ابنتها.

---

* المعرضان العالميان: أقيم الأول فى برشلونة عام 1888، تنشيطاً لحركة التجارة والتنمية فيها، والثانى كان من المقرر إقامته فى الربع الأول من القرن الحالى. ومؤخراً، فى 1992 أقيم ثالث فى إشبيلية بمناسبة مرور خمسمائة عام على اكتشاف العالم الجديد. ولقد نشأت فكرة هذه المعارض فى القرن الماضى فأقيم الأول فى لندن 1851. فى هذه المعارض تطرح آخر مبتكرات العلم فى جميع المجالات لاسيما مجال التكنولوجيا وفنون المعمار.

مرثيدِس ساليساتشس

في روايتها **الحضور**، تعمد مرثيدس ساليساتشس، مـــن خـــلال حكايـــة شـــائقة ولا ريب، إلى خلق سرد يتدفق من وعى بطلي الروايـــة: **كريستينا** و**كلاوديو**. وبنـــاء الروايـــة على هذه الشاكلة ليس ارتجالاً، بل هو يخـــدم عـــدة معـــان ســـنحاول تســـليط الضـــوء عليها. نعلم بالطبع أن إشراك القارئ في السرد إشراكا فاعلاً مـــن مرتكـــزات الروايـــة في هذا العصر؛ وسمـــة تتفق، من ناحيـــة، والنزعـــة الوجوديـــة، ومـــن ناحيـــة أخـــرى، وضرورة خلق نوع من التواصل بين الأرواح، قـــد يبدو مســـتحيلاً وعقيمـــاً في مجتمعنـــا الذى أخذ يفقد إنسانيته بشتى الصـــور.

وقد يكون ضرورياً أن نتذكر أن طرق التجريب التي طفقت تسلكها مختلف قطاعـــات الرواية المعاصرة لهى مؤشر لأزمة اللغة التي طالما كانت السبيل الأمثل للتواصل الإنساني. وعلى الرغم من ذلك، فنحن لا نجد سوى اللغة لنلجأ إليها عند محاولتنا خلق مستويات ثانوية لإعادة إرساء دائرة التواصل، بما أنه لا يوجد سواها نظام رموز قادراً على إعادة حلقة التواصـــل أو مؤهلاً لاختراق الأزمات أو مستويات الوعى المختلفة.

من داخل الشخوص

الـــحضور هو الكتاب الخامس عشر في سلسلة الأعمال التي صـــدرت حـــتى الآن لمرثيدس ســـاليساتشس منذ أن فازت بجائزة بلانيتا الثانية(1955) عن روايتـــها **الصبـــاح الأول، الصباح الأخير** التي نشرتها تحت اسم مستعار، "ماريا إنثين"، وقد حجبت عنها الجائزة الأولى آنذاك لما وجده النقاد فيها من"قسوة وصرامة"؛ وما كان يتصور أحـــد أن وراء هـــذا الاسم المستعار امرأة مجهولـــة في الدوائر الأدبية.

وفي مجال السرد الإســـباني، يعد العمل المذكور روايـــة متمـــيزة وهامـــة بـــالنظر إلى التقنية التي اعتمدتها مؤلفتها، والمساحة التي تغطيـــها أحداثـــها –خمســـون عامـــاً مـــن التاريخ الوطني–، وشخوصها، وما تعرض له من أزمات فرديـــة واجتماعيـــة حملـــت نـــذر الصعوبات التي تثير الجدل في وقتنا الراهـــن.

يقوم بناء الرواية على تناظر لا يسعنا تسميته بالســـرد الأفقـــي –إذ تتنـــاول الحكايـــة حياة البطل **رُمولو دو كيماسيا** منذ نعومة أظافره حتى وفاته–، مع اثـــنى عشـــر حـــواراً تدور بين البطل ومختلف شخوص العمل خلال الأشهر الأخـــيرة مـــن حياتـــه. حـــوارات

تستبق الأحداث فتجبر القارئ على اختزان المعطيات والمؤشــرات الــتي لا تحــل رموزهــا سوى بتقدم السرد. أما من ناحية شــكل الطباعــة، فيُســتَخدم الحــرف المــائل فى هــذا العمل عند الإشارة إلى الحوار، ثم الحرف المستقيم فى بقيــة المواضــع. عــلاوة علــى مــا يقدمه التناظر من مقابلة بين الإشكالية الإنسانية للبطل فى آخريــات أيامــه -حيــث تــبرز الأدبية سمة تطور هذه الإشكالية بلجوئها للاســم العــام "الإنســان الداخلــى" كعنــوان لمجموع تلك الفصول- وبين "الإنسان"، الاسم الــذى يعنــون بقيــــة الفصــول الــتى تتتبع التطور الذى تؤول إليه شــخصية رمولو.

وأخيراً، فالأدبية تحاول تصوير عالم متدهور من خلال ما تحكيه عــن الســيرة الذاتيــة للبطل؛ ســيرة ذاتية مدمجة فى أحداث متتالية على مدار خمسين عاماً من الحيــاة القوميــة. أحداث تأتى بها الروائية لهدف محدد، أى بلوغ بنية جوهرية تترع السرد دلالة. إنــه بُعــد يكتسب عمقاً من قيمة الإشــارات الذكية والمرهفة، كاشفاً نقاطاً هامة عــن الأزمــة فى عصرنا الحالى: كالإصرار على ســد المصادر الروحية، ومحاولة خنق الفؤاد تفادياً للألم، وإن لم تكن جميعها سوى مخارج زائفة تستهدف التملص من قبضة التساؤلات الأزليــة التى يطرحها الإنسان عن ذاته وعن العالم انطلاقاً من عالم وعيه المعقد.

أما المكان والشخوص فهما عماد هذه الروايــة، ولاســيما شــخصية البطــل الــذى يعبر من خلاله العالم عن نفسه. لذا فليــس مســتغرباً تســيد الســرد في ضمــير المتكلــم على مدار فصول العمل، حيث يظهر الراوية-البطل كمراقب للعــالم الخــارجى، يصــوغ الآراء والمواقــف بصــدده. ويعــد ضمــير المتكلــم الــذى يناظر ضمــير مخــاطب مباشر، "أنت"، فى الاثنى عشر حواراً المطبوعة بــالحروف المائلــة، ســبيلاً أمثــل لســرد الأفكــار، وللإحاطة بالقارئ لإشراكه وإدماجه فى السرد، بغيــة أن ينتقــل إليــه القلــق والتساؤل بشأن الحياة والإنسان اللذيــن يتأملــهما.

وعلى الرغم من كون **الصباح الأول: الصــباح الأخـــير** روايــة هامــة، لا تتوافــر لها عناصر الكمال؛ حسبها فقط تقديمها لروائية أصبح لهــا منــذ ذلــك الحــين حضــور قوي فى حومة الأدب القومـــى.

على درب "الموضــة"

كتابها **الدرب الوســـيط** (1956) أقل حداثــة مــن حيــث بنيتــه ومضمونــه.

فهو يخضع لخط الرواية الكوزموبوليتانية الشائعة آنذاك. وهو بما فيه من شخوص نسائية يقدم واقعاً مكثفاً وإنسانياً، غير أن الدراما الداخلية لا تتعدى حدود الحكاية الرومنطيقية. لكن روايتها الصادرة في نفس العام بعنوان **بعيداً عن القضبان** مثيرة للاهتمام لما تظهره من انشغال الأديبة باللغز الإنساني انشغالاً ملحاً يتجلى هنا في شخص الطفلة الكفيفة التي تصل في النهاية بالبطل إلى الجنون وبالقارئ إلى الحيرة. كما أنها انتهجت الموضة السائدة في السرد وقتذاك في اثنين من أعمالها: **وصلت امرأة إلى القرية**، جائزة مدينة برشلونة(1956)؛ **وموسم الكرْم** (1960).

فأما الأول فهو إسهام من الكاتبة في تيار الواقعية السائد في السرد خلال ذلك العقد. وإن لم يبلغ نقدها للمجتمع المتصلف ما ينبغي له من قوة، لأن المؤلفة، أثناء تحركها فيما تبتدعه من أجواء ريفية، لا تنطلق من نفس القاعدة المعرفية الصلبة التي تكشف عنها عند تناولها للبورجوازية التي تنتمي إليها أساساً.

وأما في **موسم الكرْم** فهي تتناول مسألة الكهانة، باعتبارها موضوعاً أثير خلال تلك الفترة، ولكونها أيضاً ذريعة مناسبة لطرق التيمة الدينية من منظور عهدناه عند برنانوس أو غرين، ولكن بطريقة أقل عمقاً وأثراً من هذين في حالة الروائية التي نحن بصددها، والتي، في عملها المذكور، تركز على مظاهر أخلاقية عامة، وبالكاد تعرض لشخصيات اللاهوتيين الذين يقفون وراء البلبلة التي نعاصرها الآن.

عودة إلى الذات

تعثر ثانية على المبدعة التي لاحت لنا في **الصباح الأول، الصباح الأخير**، وفي رواية **فصل الأوراق الصفراء** (1963)، أقرب أعمال الكاتبة إلى نفسها، إذ تؤكد:...**أفضل ما كتبت. ليس فقط من الناحية التقنية، بل ومن حيث تحليل الشخوص ومحاولة الوصول بالعمل إلى الرواية الحقة.**

فصل الأوراق الصفراء موازاة كنائية كبرى، لا عن خريف الطبيعة فقط، إنما الخريف الذي عانته البطلة **ثيثيليا**. إذ تكمن السخرية في المواجهة بين شقيقتين تقعان في حب نفس الرجل، **نيكولاس**، الموسيقي المنحدر من أصل يهودي والذي تحول من بعد إلى المسيحية. ويمضي السرد في الرواية من خلال ضمير المتكلم، في صورة مونولوج مطول **لثيثيليا**، فيسهم في إحكام تناول الجانب النفسي، والتوغل في الكشف عن نفوس الشخوص، لاسيما

نفسية ثيثيليا، أو الـــراوية. ليس هذا فقط، بل ويسهم فى أن نتعرف، من خلال ثيثيليا، على شخص غريمتها، فيلا، المرأة التى تعيـــش لإرضـــاء نزواتها والتى دائما ما تأخذ عليـــها ثيثيليا جنونها أو تهورها الذى أدى بها إلى تغيير مجرى حياة البطلة. ومن الشخوص الهامة أيضـــا فى الرواية: بابلو، ابن نيكولاس من زواج سابق قبل اقترانه بفيلا، الصبى الذى تهبه ثيثيليا كـــل حـــنانها الأنثوى وكل ذلك الحب الذى نـــبذه نيكولاس وتلك الأمومة المحبطة والمنكسرة.

حكمة خافتـــة، التى فازت بالمركز الثانى فى جوائـــز بلانيتـــا (1973)، هـــى محاولـــة أخرى للعودة إلى الذات البشرية، ونقض ســـلبيات مجتمـــع تُـــهمش فيـــه القيـــم الحقـــة. والأديبـــة تصف هذا العمل بأنه رواية رومنطيقيـــــة، لغيـــاب العقلانيـــة المفرطـــة عنـــها، فتقـــول: خطر لى أن أســـلط الضـــوء ثانيـــة علـــى القيـــم المهمشـــة، وأنجـــح فـــى لمـــس المشاعر دون اللجوء إلى العنف أو الوصف الجنسى. وهي روايـــة بســـيطة مـــن الناحيـــة التقنية. بعد عشرين عاماً مـــــن الفـــــراق، يلتقـــى مارينا وخرمان فى مطـــار برشـــلونة، فيتذكران الماضى ويريان الحاضر على ضوء جديد. روايـــــة ســـيكولوجية واقعيـــة، تُســـرَد في ضمير الغائب، حيث تتكشف الحكاية من خلال ما يـــدور بـــين الرجـــل والمـــرأة مـــن حوارات. حكاية توضح فساد مجتمع الموسرين، ولكنها تبـــين أيضـــا إلى أى حـــد يمكـــن أن يكون للألم دور تطهيرى، وكيف يمكن للشـــعور بـــالذنب أن يضـــئ ذات الانســـان، بما أنه يشرح صدره لقيم تعطى معنى للحيـــاة:

لم تنبس مارينا ببنت شفة. كانت تتفكر فيما تعج به الحياة من "لماذا"، فى ذلك الجيش من التساؤلات الذي تشن الحرب عليها، فيضرمها ويفترسها؛ فى الصمت الذى كان ينبغى أن يكون صراخا والصراخ الذى يتبدد في غياهب الصمت؛ فى الحياة التى ليست سوى مضيٍ نحو شئ آخر، نبع آخر، نور آخر. لم تكن تعرف كنـه هـذا الشئ الآخر بعد، وإن كانت متيقنة من وجوده، بل هى تنتظره.

هنا نضع أيدينا على جوهر الحياة من وجهة نظـــر الأديبـــة. فالشـــخوص الغـــامضون الذيـــن تخطـــهم فى رواياتهـــا، رمولو دو كيماســـيا فى الصـــباح الأول، الصـــــباح الأخـــير؛ أو ثيثيليـا فى فصـــل الأوراق الصفـــراء؛ أو مارينـا فى حكمـــة خافتـــــة؛ أو كريستينا فى الحضور، يقومون بكشف آفاق اللغز الإنسانى، وأبعـــــاد أفعالنـــا وآثارهـــا فى المجتمع وفى الوعى الفردى. وقد تصل الكاتبة إلى تجسيم حقـــائق تطغـــى علينـــا وتفـــرض نفسها. كما ينعكس هذا المفهوم فى المعالجة الجمالية التى تُخضـــع الكاتبـــة العـــالم المـــادى

لها؛ كما أنه ليس بجديد -بالطبع- على الأدب إدماج الطبيعة فى ذات المؤلف أو مختلف الصور الشعرية للـ"أنا". إذن فالأديبة تستغل تقليداً أدبياً أصيلاً وإن استغلته كعنصر منسق للمعنى الذى تود ولا ريب تسجيله من خلال مؤلفها.

تدنيس العالم

حققت **غنغرينا** -جائزة بلانيتا (1975)- الهدف الذى طالما حلمت به الروائية منذ أن تقدمت بروايتها الأولى لنيل تلك الجائزة فى 1955. وهو أيضاً العمل الذى لاقى نجاحاً جماهيرياً عريضاً على صعيد النشر، إذ صدر فى تسع وعشرين طبعة وما يقرب من مليون نسخة.

طوال أيام ثلاثة، بينما هو فى السجن، يعود **كارلوس أونديرو**، بطل **غنغرينا**، بذاكرته إلى أهم لحظات حياته: حياة امتدت على مدى تسعة وخمسين عاماً -نفس عمر الكاتبة عند تأليفها هذه الرواية- بدءاً من ديكتاتورية بريمو دى ريبيرا حتى مرحلة ما بعد الحرب. ولقد عهدنا فى ساليساتشس بناء الرواية على أساس الاستدعاء انطلاقاً من فترة زمنية وجيزة (خمس ساعات من الحوار فى **حكمة خافتة**، وأمسية على شاطئ كوستا برابا فى رواية **الحضور**). والمهم هو استخدامها الوعى كمصدر لتدفق السرد الذى يرتبط بالضرورة بأحداث وتحليلات نفسية. وفى العالم الدلالى الذى تبتدعه الأديبة، يلعب الزمن دوراً فاعلاً، إذ تسيطر فيه الذكرى على الواقع المادى. وتجتهد الكاتبة فى التأكيد على كون **غنغرينا** سيرة ذاتية، سيرة **كارلوس أونديرو**، تشهد المحن التى تنزل بإحدى عائلات البورجوازية البرشلونية، بما أن النقد، بل وأحد مستويات قراءة العمل، يدعمان كون هذه الرواية حكاية طبقة فاسدة -طبقة البورجوازية-؛ والحقيقة أن الرواية كذلك دون شك، ولكن ليس بصورة مطلقة، لوجود عاملين مهمين: السلطة والمال. إذ تصرح الأديبة إلى محرر جريدة ABC (عدد 19 أكتوبر 1975) قائلة: **أردت قول شيء هام، استغرق وقتاً طويلاً من العمل والتأمل، بل وقبل كل شيء أردت تخير المواقف التى تصدق التعبير عن أشكال الحياة المحلية...فالكائن البشرى، الذى أصوره فى العمل، فى لهاثه وراء السلطة، ومايلقاه من صدمات فى حياته المهنية والعاطفية، يصير مثلاً للإنسان العالمى الذى نجده فى برشلونة أو فى أى مكان آخر.**

ما يعني الأدبية هو ما تتسمعه في غنغرينا من شعور الكائن البشري بالذنب والإحباط والضيق الذي يعانيه في المجتمع المعاصر. والكتاب الذي يقوم، كما ذكرنا، على الاستدعاء، ويلجأ إلى سرد تقليدي، في ضمير الغائب، ولاسيما سير الزمن في خط أفقي في حقبة مهمة من تاريخنا المعاصر لا تغفل عن تقييمها وتمحيصها مثل هذه الرواية الفطنة. وتتوجب الإشارة إلى لمحة فنية فريدة في الرواية: تحمل فصولها الأحد عشر أسماء النساء اللواتي كان لهن تباعاً تأثير حاسم على البطل في مختلف مراحل حياته. ومن هذه الزاوية، يُطرح المنظور الأنثوي في السرد هنا، من خلال صحبة ثرية من الشخوص والأنماط المتمثلة في ريمديوس، إسترّيا، أنطولينا، پالوما، أليثيا، بيكتوريا، سيرينا، كارلوتا، لوليتا. فمن خلالهن نجد مؤشر التقلبات في العلاقة بين الرجل والمرأة، بصورة تؤدي إما إلى إنجاح أو إفساد الكائن البشري. وهذه التقلبات التي ترد في غنغرينا، غالبا ما تلوح عبر المواقف التي تدور داخل "غرفة النوم"، والتي وإن كانت لا توصف صراحة تلمح الأديبة إليها بوضوح كاف لإبراز المضمون الإخلاقي الذي يدور فيه السرد الذي -إذا قرأ بتمعن- يشير، كما أسلفنا الذكر، إلى حيرة الكائن البشري أمام أبعاد أفعاله. بل ولا يغيب عن الرواية البعد الديني الذي يشار إليه أحيانا في العمل للتأكيد على ما يضفيه الدين من قيمة غالية على الحياة -حسبنا أن نتذكر الفصل المعنون باسم كارلوتا-، ومن مثالية أو نهج إلى الحياة، في فصول أخرى؛ فكثيراً ما تشير المؤلفة إلى الدين كعنصر حافز للصدق واليقين في الحياة ومساعد على الاعتراف بذنب ما نقترفه في حق الآخرين وفي حق أنفسنا من شرور.

وعلى الرغم من كل شئ، ليست غنغرينا بالعمل الكامل، إذ غالبا ينتقص من قيمتها ما بها من ميلودراما وركاكة. غير أنها تقدم رمزاً وجودياً قابلاً للتكرار في أية لحظة. وهذا هو المعنى الذي يتم عنه آخر مشاهد السرد، عندما يخرج كارلوس اونديرو فيشهد بداية تكرار حكايته في شخص رودلفو تراميتشو.

التقنية كلغة

تعد الحضور محاولة من جانب الروائية لتحديث تقنياتها، سيراً على نهج التجريبية التي شاعت خلال سني تأليف هذا العمل. فتقوم الرواية على مشاهد تُقابِل بين

منظورين سرديين: منظور **كريستينا** ومنظور **كلاوديو**، حيث يظل كل منهما لمدة ساعتين -قبل لقائهما من جديد فى المكان القديم في كوستابرابا- يتذكر الأوقات والمواقف التى جمعت بينهما عاطفياً وكانت فى ذات الوقت سبباً فى فراقهما النهائى.

ففى المشاهد المتعلقة بمنظور **كلاوديو** السردى، يُستخدَم ضمير الغائب، كراوية متخيل، مستتر ظاهرياً، وإن عكس شهادة البطل. واقتضى استخدام ضمير الغائب هنا الإشارة إلى أهداف السرد وتقييم غرابة حال البطلة **كريستينا** من بعيد. فأما المشاهد الخاصة بالمنظور السردى **لكريستينا**، فتلجأ إلى ضمير المخاطب -تتحدث **كريستينا** عن نفسها أمام مخاطب مباشر: **كلاوديو**-، فى محاولة لقص الحكاية بأسلوب سردى قادر على التعبير عما يدور فى خلد الأبطال، ومناسب فى الوقت ذاته والرغبة فى إظهار غرابة العلاقة المحتملة بين شقيقتين سياميتين تتسبب فى تحويل البطلة إلى ضحية مرض نفسى يؤثر على شخصيتها فينعتها من حولها بالجنون، وإن ظلت هى تشخص حالتها كأحد مظاهر التبصر. ويسهم استخدام ضمير المخاطب والسخرية الفريدة التى تنسج عليها الأديبة روايتها فى سلب لب القارئ، متطلباً مشاركته بل وتواطؤه فيما يطرأ من تطور داخل وعى الشخوص.

ومن ناحية أخرى، فإن طبيعة هذا السرد نفسها وتدفقات وعى البطلين ، رغم تفاوتهما، اقتضيا من الأديبة إيقاف تطور التسلسل التاريخى الطبيعى للأحداث، فى مقابل إخضاعها لتدفق الذكريات التى تثيرها الأماكن؛ كما تطلب منها استخدام الزمن الروائى بصورة لم نعهدها منها قبلاً، تخدم المنظور الدلالى بتأكيد أهمية الزمن الداخلى بشكل يفجر ينابيع المشاعر والخيال والفانتازيا محدثاً فى نفوسنا تأثيرات جمة.

وكما تقول الكاتبة، كان من الصعب بناء رواية على أساس استغلال مقتطفات مبتسرة، لاسيما إذا رغبنا **أن تقوم المواقف الصغيرة والحالات الوجدانية المختلفة بتبرير التراجيديا التى نستشفها من الصفحات الأولى للعمل**. ولقد تكلل ما بذلته الروائية من جهد بالنجاح فجاءت المقتطفات تحمل دلالة كبرى من خلال الحوارات التى تنطلق من المنظورين؛ دلالة تتطرد عمقاً، خاصة وأنها، أحياناً، تخلف صنفاً من الإبهام المتعمد، وفي أحيان أخرى، لا تحقق التواصل بين الشخص وذاته.

عندما تتجمع فى ذهن القارئ معطيات المأساة، فى نهاية العمل، يخطر له أن

الكاتبة إنما تشير إلى الغموض الذى يكتنف حياتنـــا، بمحاولتــها تأسـيس الســرد علــى تدفقات الوعى عند **كريستينا** والذكرى الحانيـــة عنـــد **كلاوديو**.

أنقاض : ذكرى واســتدعاء

فــى 1981، صدرت لها روايتها **أنقـــاض**. وهـــى كمـــا تقـــول الكاتبـــة، **قصة الذكريات الحميمة**، أشـــبه بســــرد لســيرة الأدبيـــة الذاتيـــة فى مرحلـــتى الطفولـــة والمراهقة. فآثرت الإشـــارة إلى المجلد بكلمة **قصة** لأن هدفـــها لم يقتصـــر علـــى بعـــث تلك الذكريـــات، إنما إعـــادة خلـــق أجـــــواء وأصـــوات، منـــاظر وشـــخوص مستوحاة من الواقع المحيط بها بغية منح القارئ ســــرداً روائيـــاً.

ويقوم الاستدعاء على نبرة الحنين، تتخلله التعاسة الناجمة عن العجز عن استعادة المـــاضى الذى ولى للأبد. ومن ثم كان عنوان الكتاب بسيطا، خالياً من الادعاءات: **أنقاض**.

17

تقـــــــييم عام لعقد الستينيات، بشـــــائر العقد الجديد

يصعب حصر كل الاتجاهات أو الأجـيال الأدبيـــة الــــتى ســادت الســــرد فى الستينيات فى قائمة واحدة. إذ تعايشـــت خـــلال تلــك الحقبـــة، الواقعيـــة الجديـــدة والوجودية -التى كانت فى آخر أطوارها آنذاك- مـــع مـــا سمـــى بالواقعيـــة المتبصـــرة أو الواقعية الفانتازيّة؛ فضلاً عــــن تزامـــن الــــرواية الســـيكولوجية أو تلــك ذات المنـــاخ البورجوازى مع جو الطرفة على طريقة غواريتشى، والروايـــة الـــتى تذكرنـــا بفوكـــنر أو بالرواية الفرنسية الجديدة مع الرواية ذات الطـــابع القشـــتالى الأصيـــل فى أعمـــال غارثيـــا بابون ومخبره الخاص بلينيـــو.

وإن شئنا إعداد تقييم شامل، لا محيد عن إبراز بعض التيـــــارات والموضوعـــات الـــتى شاعت آنذاك، وأصبحت، بما نالته من جوائز أدبية، مثالاً للنتــــاج الأدبى الرائـــج فى مجـــال النشر والتوزيع، الذى يستحق -لما كان من إقبال القراء عليـــه - تحليـــلاً تقييميـــاً.

كتاب مبدعـــون

قبل أن نشرع فى التصدى لذلك الإنتاج الأدبى الرائج، علينـــا أن نؤكـــد عـــدم خلـــو ساحة الأدب فى 1970 من حضور قوى مـــن قبـــل مبدعـــين مجيديـــن. إذ قـــام كـــاميلو خوسيه ثيلا بنشر **سان كاميلو 36** التى أراد أن يقول فيها شـــيئاً مخالفاً عمـــا قيـــل حـــتى ذلك الحين؛ وهى رواية تجريبية متميزة، لكنـــها معقـــدة اللغـــة والبنيـــة. كمـــا صـــدرت لخوان غويتيسولو فى المكسيك روايته **انـــتقام الكونـــت بليـــان**.

أما توركواتو دى تينا، صاحب **البوصلة المجنونة**، خير أعماله على الإطلاق، فقـــد نـــال جـــائزة "أثينيوم أشبيلية" عن روايته **بيبا نيبيلا** التى تخلو من أية ادعاءات تقنية جديدة. وتتميز بأنماط شخوصها: شخصية البطل المعقد، وشخصيتا كل من السيدتين اللتـــين تســـكنان فى الرواية؛ بل ويزخر هذا العمل بوصف ما يتصوره أو يحلم به جنونه من عوالم مذهلة وفريدة.

وعلى صعيد النثر الرصين والبسيط فى محاولة لسبر أغوار النفس البشرية، صدرت فى 1970 **أشجار ألونسو مورا** للأديب بيدرو دى لورنثو. أما مانويل ألكون الذى كان أبدع شخصية نسائية خلابة، فى **مونولوج امرأة باردة**، ونال عنها الجائزة الوطنية للآداب (1960)، فقد عاد، فى 1970 ليهتم بالمرأة فى **مانويلا**، ابنة الريف الأندلسى، القوية والواقعية، مثلها كمثل تلك البورجوازية، ابنة المدينة الكبرى -مدريد- فى رواية **مونولوج امرأة باردة**. كما نشر خوان أنطونيو دى ثونثونيغى رواية ضخمة -840 صفحة- بعنوان **أنثى ثرية**: فأغوستينا وفتياتها الثلاث هن بطلات موضوع يتوقف بلجاجة أمام الجنس اللطيف متناولاً مواقفه المختلفة من الحب الجسدى. ويحمل الكتاب نظرية الأرملة أغوستينا فى تربية الفتيات -ولا نظن أن الكاتب يشاطرها آراءها-، نظرية مطروحة ربما بنبرات عتيقة إذا ما تناولناها من منظور السبعينيات.

نترك خوان أنطونيو دى ثونثونيغى، أحد ممثلى واقعية القرن التاسع عشر، لنتحول إلى ريشة أربع من النساء: كارمن كورتث، المناضلة من أجل تطوير دور المرأة فى المجتمع الجديد، والمناهضة بالتالى لصورة المرأة كمصدر للذة، إذ نشرت روايتها **بين ظلمتين**، رواية قوية، تثبت فيها الأديبة نقدها لبعض النساء ووجهة نظرها حيال البعض الآخر. ثم كارمن لافوريت التى أصدرت مجموعة قصصية بعنوان "الطفلة وأقاصيص أخرى"، أما كونشا ألوس، الأحدث عهداً من سابقتها والأكثر منها انشغالاً بحال المبتذلين وضعاف الإرادة الذين سبق لها انتقادهم فى **الأقزام**، فخرجت بروايتها **المدام**، وفيها أيضاً تنتقد بحرارة ابتذال أهل إحدى حواضر المقاطعات: شخوص أقزام النفوس، نجحوا فى النجاة من دوامة الحرب الأهلية دون أن يفلحوا فى التخلى عن أنانيتهم أو شهواتهم أو يتحرروا من عالمهم الضيق والمنغلق. إنها رواية تفوح منها الضغينة والتشاؤم، وتنأى بمنظورها عما يسود قرى إسبانيا من مفهوم عن الرجولة. بعدما أصبح أسلوبها أكثر صفاء، وتقنيتها أكثر حداثة، تأتى مارتا بورتال بروايتها **نباح على القمر**، وهى رواية تأمل ذاتى.

قبل أن نعرج على الروائيين الذين مارسوا الواقعية الجديدة فى تلك المرحلة، يجب أن ننوه برواية **أوراق صفراء بداخل الصندوق**، لمؤلفها رودريغو روبيو، أديب لمعت موهبته الروائية منذ نشره **متاع حب للأرض**؛ وبرواية **وقت السيقان الخضراء**، لكارلوس بينيّا الذى

ظـــل وفياً للرواية الاجتماعية؛ **وزخرف الكرسى** لألفونسو غروســو؛ **والجيوكــنــدو** لفرانثيسكو أُمبرال؛ **وفى النصف الآخر من الكرة الأرضية،** لأنطونيو فرّيس.

وهناك روائيان يستحقان منا وقفة لما نشـر لهمـا مــن أعمــال فى 1970، ولأنهمــا، بفضل أعمال سابقة لهما، يعدان خير ممثلـين للواقعيــة الإســبانية الجديــدة. أقصـد، فى الحقيقة، إلى لويس مارتين سانتوس الذى نشـرت لـه، بعـد وفاتـه، روايــة **عـــبر،** وخسوس فرنانديث سانتوس لصدور مجموعته القصصية الرائعـــة "الكاتدرائيــات"، حيـث تتجلى عبقرية نثره المصـقول ونبرته الغنائية وقدرتـه علـى الاسـتدعاء، وحيـث يـبرز أيضاً ما تجلى سلفاً فى **الشجعان** من إحساس بضيـــق الــعيش، فضــلاً عمـا يجسـده شخوصها من أزمة وليـــدة نـــوع الحيـــاة المفـــروض علـــى المجتمـــع الإســـبانى، هـــم شـــخوص يحملون بداخلهم حقائق الحياة حلوها ومرها، ويستســلمون لهـا بدافـع مـن غريزة وجودية أكثر من كونها عقلانيـــة.

نهضة الفكاهة، وكتاب مقـــروؤن

قامت نهضة الفكاهة على يدكــل مــن ديغــو مورينــو، فى **دون طبــل أو زمــر،** وفرناندو أومادا ثابال فى رواية **المسؤولون،** على طريقـــة غواريتشـــى كنقـد اجتمـاعى ساخر وخالٍ من التعقيد. وفى مجموعة الأعمال المنتخبـة الـتى تحمـل عنـوان "مكتشـف العدم وأقاصيص أخرى"، نجد حضوراً قوياً للقصة القصيرة الــتى وجــدت معيــاراً لهــا فى قلم ميداردو فرايلى وموضوعاتها فى استدعاء شـــرائح مـــن الواقــع. وعلـــى رأس قائمـة الكتاب المقروئين آنذاك: رامون خوتا سندير، الذى شـــق بنفســه طريـــق المجــد بجــائزة بلانيتا ؛ وماكس أوب بإعادة طبع أعمالـــه، لاســيما تلـــك الســيرة الذاتيــة الرائــدة فى مـــؤلفه **جوزيف تورس كامبلانس،** وروســا تشـــــائل ومــــرشيه رودوريــدا. وأى من هؤلاء لم يتمكن من تفادى صورة الحرب الأهلية، إذ هـــى تظـــهر بشـــكل مباشـــر أو غير مباشر فى تيماتهم أو شـــخوصهم.

كما لم تغب الموجة الشابة من كتاب إقليم قطلونيا عن بانورامـــا الســـرد فى 1970. إذ يسير تيرّيتشى مويش بروايته **يوم وفاة مارلين،** فى طبعتـــها باللغـــة القشـــتالية، علـــى خـــط "الساخطين" الإنجلـــيز –احتجاجاً على مجتمع الرفاهية–، وإن اتخذ هذا السخط عند مويـــش طابعاً قطلونياً. وقد قام خوسيه باتايوه بجمع أعمال لويس فرّاتـــد وبدرولـــو سرســـانيداس

وبيثنته مورا فى مجلد حــــوى مجموعة منتخبة من قصصهم القصيرة. ثم قام خوان مارســـيه بنشر روايته **حكاية ابنة العم مونتسي المريبة**؛ فقد امتاز كتاب قطلونيــا بانفتاحــهم علــى خطوط الرواية الأوروبية، يســــتلهمونها فى تحليلاتهم الوجودية ونقدهــم للبورجوازيــة من خلال مواقف متمردة وغير مترابطة عقلانياً.

حضور اتجاهات أخــرى

ظلت الرواية ذات القدرة على التخييل، التى تســتند أساســاً إلى موهبــة الروائــى، حاضرة مع إعادة طبع **عوليس** لمؤلفها ألبــارو كونكــيرو، ســاحر الكلمــة والفانتــازيا، الذى تحوى كتبه عالماً بأسره من الثقافات المتضــافرة؛ عــالم يتسـيده منظــور بـيزنطى يتفاعل من خلاله أبطاله الكلاسيكيون. وأسلوب كونكــيرو، فى هــذا النــوع مــن أدب التسلية، طريقة مبتكرة فى إدانة العالم الضيق الذى يخلو من كــل مســاحة للحلــم.

وفى 1970، نالت رواية لويس كاستريسانا **صورة لساحرة** جائزة بلانيتا الثانية، وكــان ينبغى لها الفوز بالجائزة الأولى عن جدارة نظراً إلى مستواها الفنى من ناحية، ومن ناحية أخرى، لتناول تيمة هذا العمل مسألة عودة الاهتمام بالسحرة التى كانت الشــغل الشــاغل للســرد والسينما والمسرح آنذاك. كما صدرت، فى 1970، **الصخب** لكارلوس روخاس الذى كان قد نال الجائزة الوطنية للآداب عن **الإعدام حرقــاً**. وتتحرك **الصخــب** علــى نفــس خــط الإدانة والسخرية والملاحة الذى تتأرجح فيه هموم الكاتب الميتافيزيقية بين الإيمــان والكفــر، متناولة الأحداث الوطنية التى غطت الأعوام الخمسة والثلاثين الماضية. لكن كاستريسانا ليــس سوداوياً مثل روخاس، لذا تحمل فانتازياه القارىء إلى عالم مستقبلى ساحر يحتفــظ كلنــا بقبس منه بداخله، فكأنما فانتازياه تحدث فى الذات شرخاً يحررنا من واقع ثقيــل. وفى 1970، حصل كاستريسانا على جائزة فاستينرات عن **الراهبة ألفيرث**، كما نُشرَت له روايته **وداعاً**.

غارثيا بابون من جانبه واصل تأليف سلسلته عن المخــبر **بلينيو**، حــتى استحق، فى مطلع 1970، جائزة نادال عن **الشقيقات المخضبات**، الــتى أحكــم فيــها صياغــة لغتــه وروح الدعابة والحبكة البوليسية على الطريقة الإسبانية. وعــن **التصفيــة**، نــال رامــون سوليس الجائزة الوطنية للآداب؛ وهى رواية تثبــت اتخــاذ تقنيــة هــذا المؤلــف منحــى جديداً. كما حاز لورنثو بيّالونغا -من مايوركا- الجــائزة الوطنيــة لــلأدب القطلــونى؛ وهو كاتب ناضج وروائى صاحب أعمال متمــيزة ســتُخلّد فى تــاريخ الأدب الإســبانى.

وتعد روايته الفائزة، **إغـــواء** ، عملاً إضافيـــاً فى قائمــة أعمالـــه الســـاخرة والنـــاقدة بعنف لتدهور الطبقة الأرســتقراطية الـــعريقة فى مايوركـــا. وتتـــوج ســجله الروائـــى روايتان: **وفاة ســـيدة وبيرن**. كما نـــال الروائـــى العظيـــم خـــوان بينيـــت جائـــزة "المكتبة الموجزة" عن **تأملات**، رواية فكريـــة راق البعـــض أن يـــرى فيـــها ملامـــح مـــن الرواية الفرنســية الجديدة. لقد سعى بينيت، مـــن خـــلال أعمالـــه الروائيـــة والنقديـــة، لإدانة الاتجاهات الاجتماعية الحالية للنقد لإغـــــفالها القيمـــة الفنيـــة للأعمـــال الأدبيـــة، وطرح بالتالى علامة اســـتفهام كـــبرى حـــول الروايـــات الـــتى تحمـــل طابعـــاً تاريخيـــاً أواجتماعياً لأنها كثيراً ما تكون ذريعة للكتـــاب الزائـــفين **الذين فرضوا أنفسهم على الأدب، لالخدمته بل لاستغلاله**. إن صوت بينيـــت لم يكـــن الوحيـــد الـــذى ارتفـــع فى مواجهة ما كان يتهدد الآداب من مخاطر اســـــتترت بعبـــاءات أيديولوجيـــة أو سياســـية. فعلى امتداد المشهد الإبداعي، يتصدر بينيت قائمـــة الكتـــاب الذيـــن حـــرصوا علـــى تفادى العوائق محاولين الخلاص من الذوق الأدبى المتدنى الـــذى كثـــيرا مـــا تولـــد عـــن ميول اجتماعية متضاربة وغير متزنـــة.

فالكاتب الحق هو من عرف دائماً كيف يترفع عن تقلبـــات الزمـــن ويتســـامى علـــى المواقف لكى يتمكن من خلق عمل فنى تتضافر فيه لزامـــاً قـــدرة مؤلفـــه الإبداعيـــة علـــى الخيال وهيمنته على مختلف سبل التعبـــير.

الباب الثالث
العشرون عاماً الأخيرة فى السرد
(1990 – 1970)

18. غونثالو تورنتى باييستير.
19. جائزة بلانيتا 1971 لكاتب شهير : خوسيه ماريا خيرونيّا.
20. عالم و دلالة أعمال خوان مارسيه.
21. رواج أعمال اثنين من كتاب المنفى فى السبعينيات.
22. الرواية الأندلسية مثار جدل فى السبعينيات.
23. اختبار للسرد الروائى لعام 1980 انطلاقاً من جائزتى بلانيتا الأولى والثانية المغامرة فى صعود.
24. خوان غويتيسولو فى الثمانينيات.
25. خوسيه ماريا غيلبنثو ، وخوسيه مانويل كابايرو بونالد.
26. مشهد الأدب فى 1981.
27. أعـــــمال كاتبتين تنتميان إلى هذه الفترة.
28. الرواية الشابة فى إسبانيا عام 1982.
29. التحول والوضع الحالى للرواية التاريخية.
30. إصرار و حضور الرواية النسائية من المرحلة السـابقة.
31. الأعمال الناجحة جماهيرياً فى عـــــــام 1982، أعمال أخرى.
32. 1987 : حضور كتاب راســــــخين.
33. ماريا ثمبرانو : جــــــائزة ثربانتس 1988.
34. نجاح كتاب مكرسين خلال عام 1989.
35. أحدث التيارات الأدبية.
36. أحدث الروائيين .

18

غونثالو تورنتي بايييستير

أسطورة/هروب خ.ب. (1972)
أحد معالم الأدب الإسباني

مما قاله بعض النقاد وصرح به غونثالو تورنتي بايستير نفسه، نخلص إلى خاصيتين هامتين في الرواية التي -و إن صعبت قراءتها- صنعت منه أديباً شهيراً منذ صدورها في 1972. أما الخاصيتان فهما: أ] اعتبار أسطورة/هروب نقداً للرواية التجريبية التي موروست في المرحلة السابقة عليها مباشرة؛ ب] كونها واعدة بعلو شأن الفانتازيا في الأدب الإسباني.

وفي معرض ما نشرته مجلة أنتروبوس Anthropos [1] من ملحوظات عن سيرته الذاتية، أوردت قول بايستير مؤكداً: **إذا كانت مصائر البشر تتحدد في طفولتهم، وتتشكل من خلال اصطدامهم بالأقدار، فلابد وأن تكون مهنتي ككاتب قد تخلقت منذ اللحظات الأولى في حياتي، منذ أعوام الصغر التي عشتها منغمساً في عالم الفانتازيا وأطياف الحقائق؛ إنه ذلك العالم الذي سعيت لاستعادة تفاصيله في روايتي دافنه والأحلام.**

وفي مناسبة أخرى مؤخراً، قال الأديب: **لا أعرف إذا ما كنت قد عدت بعد من ذلك التيار الذي جرفتني إليه دافنه والأحلام.** لكن، إلى جانب عبقرية الفانتازيا، يسطع في أعمال بايستير عنصر آخر.

ففي المقال الافتتاحي للعدد المشار إليه من أنتروبوس، نقرأ: إن أعمال الروائي تجلي ما يجده من لذة في التأليف الأدبي وابتداع الشخوص والأسماء والمواقف والأساليب الجديدة: **لذة في كل ما هو أدبي.** فعلاوة على الجانب الإبداعي في مؤلفاته، هناك النزعة الفكرية التي حرص الكاتب على تكريسها، إذ يقول: **عاملان أكملا وحددا تكويني الأدبي، الأول كان اطلاعي، في *1927* على ما عرف بالسيريالية، والثاني، إقبالي، بعد أعوام من التاريخ المذكور، على قراءة مقالات إدغار آلان بو. فإذا كانت السيريالية قد دعمت ما اتخذته من خطوات على طريق الفانتازيا، فإني وجدت في أعمال آلان بو اتجاهي الموازي للعقلانية. إنهما**

،وقفان اتخذتهما ولم أكن لأتراجع عنهما. فهما طالما يصحبانني عندما أشرد بخيالي؛ لذا على من يريد تناول أعمالي أن يفهمني على ضوئهما الذى استضأت أنا به مراراً عندما أردت أن أفهم نفسي، وإن كنت أعجز عن القطع بنجاحي في تلك المهمة[2].

هذان الموقفان أو هاتان الطريقتان -المنطق والفانتازيا- اللتان اعتمدهما فى مواجهة الواقع تجسدتا بدءاً من مؤلفه الأول، الذى لم يكن رواية إنما عملاً مسرحياً: **رحلة توبياس** (1938). ثم سرعان ما اكتشف بعد ذلك دور الأسطورة كواقع فعلى وتكميلى إلى حد ما. أسطورة ترتبط تصوره لها بصورة السلطة التى كانت فى تلك الأعوام وثيقة الصلة بالدكتاتوريات. فكان حضور الأسطورة والسلطة قوياً فى روايته **انقلاب غوادالوبى لِمون** (1946)، بل وفى أعماله المسرحية مثل: **لوبى دى أغيرى** (1941)، و**جمهورية باراتاريا** (1942)، ثم **عودة عوليس** (1946).

وتجسد فى **رحلة توبياس** مفهوم الكاتب عن الحب بوصفه نوعاً من الخلاص، والذى ظهرت أعراضه على جميع شخوص أعماله اللاحقة؛ كما تجسد عنصرين وسما أعماله التالية: الدعابة والسخرية.

أما **أسطورة/هروب**، وهى من أهرام الرواية الإسبانية المعاصرة، فلقد كانت بمثابة عودة الكاتب لطريقه الأول، لكنها عودة أكثر صقلاً وحنكة مقارنة بعام 1938.

ما قبل أسطورة/هروب

صدر أول أعمال بابيستير الروائية فى 1943، تحت عنوان **خابيير مارينيو: حكاية تحول**. وتدور أحداثها فى باريس فى أعقاب اندلاع الحرب الأهلية الإسبانية. ففى حب مغداليناء ابنة الطبقة الأرستقراطية الشيوعية، يقع البطل الذى اقتُبس اسمه للجزء الأول من عنوان العمل. أما الجزء الثانى من اسمه فيشكل بقية موضوع الرواية: إذ يتحول هذان إلى الكاثوليكية قبل أن تجرفهما الوطنية فيقررا العودة إلى إسبانيا بينما الحرب الأهلية فى أوجها. إنها رواية ذات أبعاد عظيمة، لكن مؤلفها يفضل تجاهلها عند الحديث عن أعماله. فهذا ما نتحقق منه بالرجوع إلى ما ورد فى مجلة أنتروبوس[3]، فى "ملاحظات عن السيرة الذاتية"، إذ نقرأ: **باستثناء خابيير مارينيو -فهى رواية تشذ عن البرنامج، ولها طابع تجريبى- فإن كل أعمالى فى تلك الفترة دارت حول نفس الموضوع: الأسطورة.**

وكان أولى بهذه الرواية، نظراً إلى تاريخ صدورها، أن تندرج في قوائم الواقعية الوجودية الشائعة آنذاك، غير أنها عمل لا يقبل البوتقة لما طرقه من إشكاليات ثلاث: الدين، والحب، والسياسة. وإن جاء عظم القيمة الأيديولوجية لهذا الكتاب على حساب أسلوب كتابته، علاوة على سلبيات يمنى بها كل عمل مبتدىء، من قلة إحكام البنية وضعف لغة السرد.

لكن **انقلاب غوادالوبي...** واحدة من روايات تورنتي التي يجابه فيها الأسطورة كواقع واجب أخذه في الحسبان. فهي قصة حب ومؤامرات تروى من خلال الصراع بين امرأتين. وتتمثل في شخص البطلة صورة المرأة التي يتكرر ظهورها في أعمال أخرى للمؤلف. وهي صورة تنأى بالمرأة عن كل تشابه محتمل لها مع شخوص بابي إنكلان الهزلية.

ثم يعود الكاتب ثانية إلى الأسطورة ولاسيما الكلاسيكية في روايته **إيفيجنيا**. ويقلب فيها الاعتبارات المعرفة للأسطورة رأساً على عقب. بل ويشكك في جميع الأيديولوجيات السياسية، متخذاً موقفاً تشاؤمياً من الحياة وإن عبر عنه بسخرية لاذعة. ومثلما يقول بايستير[4]، كانت هذه الرواية إلى جانب روايته **الأميرة النائمة تذهب إلى المدرسة** –والتي كان ألفها و لم ينشرها في حينها- تجليان موقفه إزاء مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية (**فمن هنا انبعث التشاؤم**، في رأى بايستير)، ويقول إن الكتابين قد ألفا في مرحلة حرجة من حياته عانى خلالها من اكتئاب وإحباط شديدين . إن إشارة الكاتب إلى تأثر عمله بتردى حالته النفسية نتيجة اضطراب الأوضاع في الحقبة الزمنية التي كان يحياها، تؤكد على كون رواياته انعكاساً، في الغالب وبصورة غير مباشرة، **للعصر الذى نحياه**.

إلى هنا لم تكن مؤلفات بايستير قد حظيت بالاهتمام الكافي لدى القراء أو النقاد. وربما كان ذلك من حسن طالعه، إذ اجتهد في تعزيز موهبته الروائية. حتى وقع أمر –لم يزل يرفض الكشف عن كنهه- دفع به إلى تأليف ثلاثيته **اللذات والظلال** التي لاقت، على إثرها، كتبه رواجاً ما. أولى روايات هذه الثلاثية، **وصل السيد**،(1957)، تدور أحداثها في إحدى قرى إقليم جليقية، حيث بدا أن الروائي يعرف بيئة هذه الفضاء الروائي عن ظهر قلب. وقد أقر بايستير أن هذه الثلاثية هي أولى تجاربه مع أدب الواقعية بالمعنى التقليدي. وعلى الرغم مما وجده البعض في هذا

العمل من ملامح من الإسبانيين غالدوس وكلارين، إلا إن بايستير يرفض هذا الرأى، ويصر -على حق - على مقارنة الرواية بأعمال هنرى جيمس وروائى وسط أوروبا، لأنها على الرغم من صدورها فى الخمسينيات، أوج الواقعية الجديدة، لا تنتمى إلى هذا التيار البتة. فليس استنادها إلى الواقع، استلهاماً لمادة روائية، بأحد مطالب الرواية الاجتماعية الشائعة حينذاك، إنما سبيل لبلوغ معان أكثر عمقاً، إذ تتضح الدلالة الكبرى لهذا العمل فى شخص بطلى الرواية: **كارلوس دثا، وكايتانو سلفادو**. وهي رواية أبطالها إشكاليون، ثرية بالرموز التى تصوغ وجهة نظر ما عن الحياة ونهجاً معيناً فى الفكر. ويتكرر فى الرواية ظهور مثال **توبياس**، أو بالأحرى، مفهوم الحب كسبيل للخلاص. كما تكتسب فيها أهمية خاصة صورة الشخصية الأنثوية ممثلة فى **كارلا**. وهكذا، فإن أسلوب بايستير فى الإحاطة بحياة شخوصه وطريقته فى تصوير الصراع الفكرى الذى يجابه به كل منهم أقداره، يقرب هذه الرواية من النزعة الفكرية الدامغة للرواية الأوروبية. جدير بالذكر أخيراً، أن الروايتين اللتين تكملان هذه الثلاثية هما: **من حيث تهب الريح، والفصح التعيس**.

عودة أخرى للأسطورة، وبعثاً هذه المرة لأسطورة إسبانية أصيلة هي **دون خوان** (1963)، التى كان تأليفه لها رد فعل لما سببته له من إرهاق واقعية **اللذات والظلال**. فعند بعثه لتلك الشخصية الأسطورة كان الروائى يشعر بنفسه على سجيتها، فى رحاب ملعبه المفضل حيث الفانتازيا والإفادة القصوى من دفقات الخيال. وهو وإن يتخطى فيها ما اقترفه فى أسلوبه الروائى من عيوب سابقاً، فإنه ظل لا يحكم سيطرته كاملة على التقنية. ولذلك يعزى ربما عدم تحقيق هذا العمل النجاح المنشود: خاصة وأنه نشر فى فترة كانت التجريبية فيها فى ذروة مجدها. لكن ذلك لم يمنعه من أن يكون عملاً أدبياً مبتكراً، إذا ما تناولناه من حيث عملية بعثه لتلك الشخصية الأسطورة. فبايستير يعيد تفسير الخطيئة الأسطورية لآدم و حواء و ما لها من علاقة بالدنخوانية. إن دون خوان يقلم بايستير ليس بشخصية خارقة إذ هو يتألم ويندم، وعندما يترفع عن إغواءات الدنيا، يجد نفسه وقد أصبح كائناً وحيداً محكوماً عليه بالعيش أبداً. نعم، فبنية الرواية غاية فى التعقيد، إذ يصوغ الروائى الشخوص والأحداث فى قوالب مكانية وزمانية متباينة -باريس، شلمنقا، إشبيلية، روما، ثم القرن السابع عشر، فالتاسع عشر، فالعشرين-. وهذا المزيج المتباين

والمتشابك فى تقاطع مستويات الرواية، مع ما يختلط بـه مـن واقعيـة ومـواد خـيالية، هو الذى يعطى العمل قيمته ويعد نـواة الابتكـار فى الشـخصية الأسـطورة هنـا. وإن نالت بالكاد هذه الرواية ما تستحقه من اهتمام النقـد والجمـهور.

وفى روايتـه أوف سـايد (1969)، يعمـد ثانيـة إلى التقنيـة الواقعيـة الأقـرب للموضوعية، وإن بقصد فضح قصور هذه التقنية. فبدلاً مـن أن يثبـت إن الإنسـان ثمـرة الظروف والبيئة، نجده يؤكد على الأهمية الذاتيـة للكـائن البشـرى، وقيمـة الـ"أنـا" كواجهة للنفس البشرية الثرية. فتدور الروايـة فى مدريـد المعـاصرة. ويجـد شـخوصها أنفسهم، لظروف معينة، فى مواقف خارجة على القانون. وتقـوم التقنيـة علـى المشـاهد القصيرة التى تتدفق من خلالها الأحداث والحوارات بـين الشـخوص.

نجاح أسطورة/هـروب

مثلت أسطورة/هروب بالنسبة لبايستير مجهوداً ذهنياً وخياليـاً مضنيـاً خـرج منـه أكثر إيماناً بنفسه. فهو يعتبرها عودة إلى مضماره الأصلـى، الفانتازيـا، بـل ونخلـص إلى ما هو أكثر من هذا مما صرح به هو عينه حول هـذا العمـل: لم يكن جل ما أبغيه مجرد تـأليف حكايـة، إنمـا ابتـداع عـالم قـائم بذاتـه، فهذا هو الهدف الذى ينبغى لأية روايـة -فى اعتقـادى- أن تنشـده (فأشـكال الحيـاة لا تقتصر على قـالب واحد بذاتـه). أمـا من الناحيـة التقنيـة، فوددت الرغـوب عـن الحبكـة "الاسـتعراضية "مسـتبدلاً إياهـا بالحبكـة "السـردية"...رغبـت فى أن أبحث وأكتشـف تقنيـة تسـمح لى بالتـأليف بـين عناصر شـتى (أقصـد هنـا عمليـة بنـاء الروايـة)، كمـا أردت فى الوقـت ذاتـه أن أطرح فى السـرد، بطريقـة غير مباشـرة -أى اسـتعارية إيحـائية-، عـدة أبعـاد فكريـة، أهمـها مـا يضفى على العمـل "دلالـة" ولاسيما الاتسـاق بين مجمـل العناصر والمعانى المختلفـة فى الروايـة. وألا تكون تلك الدلالـة مجرد عنصر كـائن بـالعمل، إنمـا جزءاً لا يتجـزأ منـه، بصـورة تسـمح للحمتـى (هكـذا اعتبرهـا، لـذا أطلقـت عليـها عنـوان "الأسطورة") بأن تكون وثيقـة الصلـة بالعالم الـذى منـه انبثقـت: عـالمى وعـالم الجميع.

هكذا حققت أسطورة/هروب للمؤلف النجاح المنشود لدى النقد والجمهور. وأصبح عام 1972 تاريخ الاعتراف به ككاتب، وفى ذات الوقت -كما ذكرنا آنفاً- تاريخ ابتغاء الفانتازيا فى الرواية الإسبانية، وانتقاد الإفراط فيما كان يعرف بالرواية التجريبية أو البنيوية.

وفيما يختص بمجمل نتاج هذا الروائى، تتصدر روايته المذكورة "ثلاثيته الفانتازية". وهى، على الرغم من نجاحها، كتاب تصعب قراءته نظراً إلى بنيته المعقدة رغم اكتمالها. فهى رواية تشتمل على مستويات دلالية متعددة، بما أنها نجحت فى خلق عالم معقد، استعرض المؤلف من خلاله كل مواهبه لاسيما الطرفة والسخرية والثقافة الواسعة. كما يزخر هذا العالم، من ناحية أخرى، بالرمز والأسطورة التى تستقر علاقتيهما بالواقع على مستويات متباينة. فجوهر الأسطورة التى تمنح الرواية اتساقها يتجسد فى "شخوص" البطل خ. ب.، الذى يعرض من خلال وجوهه المتعددة الأسطورة السلتية عن الخلاص من داخل إطار العالم الجيليقى.

والعنوان، **أسطورة/هروب**[5] يلخص، إلى حد ما، ماهية الرواية. ملحمة تقوم على تسلسل متناسق، يتصدرها بطل متعدد الوجوه تتمحور فيه دلالة السرد. كما يستند فيها المؤلف إلى اللغة كعنصر أساسى لدعم عالمه السردى؛ إذ يخدمه التلاعب اللغوى، الذى يسوقه عبر الطرفة والسخرية، ليس فقط فى نقد العالم المتمثل داخل العمل إنما نقد الرواية نفسها بوصفها عملاً مكتوباً. ويتجلى الطابع الهزلى للكتاب منذ الوهلة الأولى بما أن كل عناصر العمل تنحدر نحو السخرية.

ما بعد أسطورة/هروب

فى 1977، صدرت ثانية روايات ثلاثيته الفانتازية بعنوان **إصحاحات فى سفر الرؤيا**[6]، إضافة إلى عنوان ثانوى: كيف تؤلَف الرواية؟، ينم عن هدف الكاتب من وراء هذا العمل. فالجديد هنا هو تجلى إيمان المؤلف بقدرة الكلمة كعماد الوقائع المستوحاة، سواء كانت فانتازية أم لا. ويقر بايبستير بأن هذا العمل قد جعله يخلص إلى عدم جدوى الواقعية بما أن الحكى والوصف يعتمدان أساساً الكلمة كقاعدة، وبالتالى أيا كانت طبيعة ما يروى، فهو يظل منتمياً إلى الحقيقة المستوحاة. فتقوم روايته المشار إليها على مستويات ثلاثة: الواقعى، الخيالى، الفكرى. ويسهم المزج بينهم فى إطراح واقعية الواقع وخلق الغموض الذى طالما يبتغيه الروائى.

أما فى 1980، فجاءت **جزيرة زهور الياسنت المقطوفة** [7] لتهب الكاتب نجاحاً فوق نجاح. إنها ثالثة روايات ثلاثيته المذكورة. وهنا أيضاً تتضح ماهية الرواية من خلال العنوان الثانوى: رسالة حب مخطوطة بطلسمات سحرية. ففى مقدمة

العمل، يذكر بايستير أن الكتاب ثمرة الفانتازيا المتحررة. كما يلمح إلى تأسيسه الرواية على مستويين: أولهما رسالة الحب التي يكتبها مدرس شيخ لتلميذة، والثاني هو الفانتازيا التي اعتمدها المؤلف في وصف الإغواء. فأما الخط الواقعي فيدور في أحد بيوت الطلبة، ويقوم على سخرية بنيوية كتلك التي قد تستخدم لإثبات أو نفي وجود نابليون عينه. وأما الخط الفانتازي فيحابه به الروائي الخط الواقعي المذكور من خلال استخدامه الخلاق للمفردات. ومثلما خلص لورير أثناء تدارسه لسحر وإغراء السرد [8] وإطراح النزعة الأسطورية والطرفة والتهكم -وهي كلها سمات أسلوب بايستير-، فإنها ترتبط جميعاً في هذه الرواية بموضوعات سياسية واجتماعية ودينية وشخصية، وإن ظل الحب هو الموضوع الأساسي للإطار السردي. وكل هذه العناصر تبدو في العمل مشبعة بأقصى درجات الغنائية التي تزرع الأمل العاطفي في نفس رجل أعزب، في آخر مراحل حياته، فتدفعه للتعلق بإلحاح بحلم يعرف الجميع -بما فيهم القارىء بالطبع- حتمية فشله مسبقاً، وإن تبقى بعد فنائه -رغم كل شيء- بصيص من أمل في طريق تفتيته زهور الياسمنت، فهو سرد تغذيه الرغبة في الجمال الذي يصبو إليه الحب.

في **دافنه والأحلام**[9] حاول تورنتي بايستير استعادة مرحلتي طفولته ومراهقته، أبعادهما الواقعية والخيالية، محاولاً إجلاء المحاور الرئيسية لنتاجه الأدبي الذي بدا له حينها مكتملاً. لكن الرواية تشتمل على ما هو أكثر من ذلك. إنها رواية غنائية، تجسد بطلتها مثالاً أزلياً للمرأة. ويتأكد فيها ما ذهب إليه الكاتب قبلاً من عدم انصهار الواقع والخيال معاً في الأدب، لأن الأدب لا يحوي سوى الواقع، ولكن في أشكاله المتعددة. وفي مناخ السيرة الذاتية بهذا العمل، تدمج حكايات وأساطير، لاسيما أسطورة بحث يوروديكي عن أورفيوس* في الجحيم؛ أساطير كلها تتحور وتتشابك معانيها وأصولها في الرواية. وفضلاً عما طعم به ذكرياته العائلية -في هذا العمل- من فانتازيا، تلوح آثار قراءاته العريضة ومطالعاته الأدبية التي يستوحيها كمادة لما يبتدعه من فانتازيا. فهي، إذن، تؤكد موهبة بايستير ككاتب فانتازيا، كما

---

* يوروديكي وأورفيوس: (من الميثولوجيا اليونانية)؛ وفقاً للأسطورة، تلقى يوروديكي، زوجة أورفيوس، حتفها إثر لدغة ثعبان، فيهبط زوجها الجحيم محاولاً إرجاعها إلى الحياة، فيسمح له بأخذها شريطة ألا يلتفت لينظر إليها بينما تسير وراءه في طريق العودة، لكن أورفيوس يستسلم للفضول، فتضيع منه زوجته.

أوضحت إيسابل كريادو بقولها: إنها حكايات منتشلة من زوايا النسيان، زوايا ظلت مهجورة طويلاً، حكايات واقعية فانتازية[10].

أما **الأميرة النائمة تذهب إلى المدرسة** (1983) فكان بايستير قد ألفها فى الخمسينيات، مما يدل على أن تأليفه **أسطورة/هروب** لم يكن وليد الصدفة، فهي رواية ذات طابع خيالى يستوحى فيها الروائى خرافة "الجمال النائم"، فيعيد تصورها فى القرن العشرين، ويشذبها مخضعاً إياها لخبرة القرون. فالمؤلف، بواسطة الفانتازيا، يستمدها فى معالجة الوعى بأحداث تاريخية، معالجة يقدم عليها بايستير فى لحظة من حياته عانى خلالها من الإحباط من جراء المناخ التشاؤمى الذى غزا الغرب فى أعقاب الحرب العالمية الثانية. مما يفسر -كما أشرنا سلفاً- النبرة التشاؤمية التي يختتم بها العمل.

فى **ربما تحملنا الريح إلى اللانهائى** (1984)، يبرز الكاتب مهارة فى الأخذ بأسباب الرواية البوليسية ورواية الخيال العلمى. مع أنها، على الرغم من ذلك، واحدة من أكثر أعمال المؤلف شعرية. فهى تجسد انشغاله بمحاولة إعادة الإنسانية للإنسان الذي تحول إلى آلة. والرواية تطرق موضوعات وعناصر سبق لها الظهور فى أعمال أخرى لبايستير.

وتظهر **ربما تحملنا الريح إلى اللانهائى** مقدرة الروائى على ابتداع الخرافة، إذ يبتكر فيها سرداً خليطاً من الجاسوسية والخيال، متناولاً فيه عوالم مألوفة لنا، أى عالم الصراع بين الشرق والغرب، وافتتان عالم "الروبوت" بعقائد الشرق وعلوم النفس. فإن قرأنا النص بأناة انتقل إلينا المعنى البعيد الذى شغل بال المؤلف، لاسيما لما ينطوى عليه السرد من استعارة ورمز عن الحياة الإنسانية، وهو أمر مهدت له مسبقاً مفردات العنوان الجميلة: **ربما تحملنا الريح إلى اللانهائى**.

ها قد ذكرنا الدور الفاعل للعنوان، الذي يوحي بالقيمة الخيالية للسرد ودلالتها، معتبراً الريح رمزاً يذهب بأسباب وجودنا إلى ما بعد الواقع . وقبل استهلال السرد، وتحت عنوان"أشياء بديهية"، كأنما الراوى المستتر يومئ للقارئ كي ينتبه هذا الأخير للسخرية فيما يشار إليه على مدار العمل من عدم صدق هذه الرواية، ويكون مهيئاً -وفقاً لقواعد لعبة التأليف- لما سيرد من معلومات حول كون هذا السرد أشبه بمخطوط عثر عليه، حاله كحال رواية دون كيخوته، أو تلك الرسائل التى تلقى فى البحر في زجاجة.

تُستهَل الرواية بشاهدين عظيمي الدلالة، أولهما لـ ر.م. ريلكه: **دفقة نحو العدم. تحليق في الله. ريح**، شاهدٌ يتعلق بمجمل موضوع الرواية لاسيما شخصية إيرينا وشخصية البطل-الراوية، **السيد المتناني وسط الضباب**، والذى نعلم ، أثناء مطالعتنا للعمل، أنه سيصبح -بعد عدة تحولات- قبطان السفينة "دى بلاتكس"، الذى وضع فيه حلف الأطلسى خلاصة أخطر أفراد جهاز مخابراته: الكولونيل الروسى **إفتوتشكو**، والعميل السرى **ماكس ماكسويل**، والبروفيسور **فون بولوف**، وآخرين. أما الشاهد الثانى فعلى لسان **ماتا هارى**، وينصب أساساً على التحورات التى تطرأ على البطل: **ليس ثمة حياة أو موت، إنما هى جميعاً تحورات**. وتحوى الرواية تمهيداً، ففصولاً ستة، فتعقيباً. وتشكل الفصول الستة والتمهيد فى الأساس رواية "إثارة"، أشبه بروايات الجاسوسية والمغامرات؛ وأقول "فى الأساس"، لأن ذلك الشك، أو ذلك الخطاب الذى قرأناه فى التصدير، نلمحه على مدار فصول العمل.

فنقرأ فى الفصل الأول ما يلى: **ذهاباً إلى ما وراء الواقع حيث تبدأ الحقيقة** -ثم يستدرك على الفور كأنما مكملاً أكثر منه مصححاً لنفسه- **وأنا أقصد، كما لابد وأن حدست، إلى اللامعقول**. وقد جاء الكاتب بهذه الكلمات على لسان إيرينا، العميلة السوفيتية ، "الروبوت" التى قد تنظم الشعر أو تضىء الشموع لقديسة كازان. وهى التى يقع فى هواها ذلك البطل الغريب الذى يتحور فى شخوص عدة، والذى قضى طفولته فى كنف معلم روحى، والذى طالما يعقد السرد بما يوجهه للقارئ من "غمزات" وإنذارات تؤكد غموض الحكاية برمتها، فنجده مثلاً يزن الأمور قائلاً:

جميع الرموز غامضة، فهى تقول فقط ما نريدها نحن أن تقوله، وأنا لا أصوغ هذه النظرية مدفوعاً بنزوة أو رغبة فى التعالم، بل لأن لب هذا السرد -كما سترى أيها القارئ- يعتلى برموز متناحرة ومتضاربة.

جزء كبير من فحوى هذه الحكاية الغريبة يتضح فى التعقيب. إذ تتبين فى المقام الأول دلالتها من الحوار بين البطل وفلاديمير سيفيل، السوفييتى المتحجز بمصحة، صانع الروبوت، إيرينا، على طراز شخصية أدبية، بعد قراءته المتعمقة لشكسبير، بل وفى المونولوج الأخير، نجد الراوى نفسه يعترف بشعوره بالاختناق شكاً فى احتمال كونه هو الآخر إنسان آلي: **لو أننى بشر لتعذر علىّ تصور صدور مواهبى هذه التى لا تفسير لها عن آلة معقدة كالروبوت، وإن يكن تصوراً محتملاً لكنه سيشق على،**

بل وسأشعر بالتعاسة آنذاك وإن كنت مجبراً على الرضوخ إلى حقيقة أن يكون من صنعني قد أطلقني في هذه الحياة كاختبار، مزاحاً أو لعباً، ففيم يهم؟ فهو لم يكترث لمعرفة ما إذا كان هذا الأمر سيسعدني، حالي كحال سائر البشر. وإن كان قد وهبني، في المقابل، عقلاً لا يكف عن العمل حتى ليلاً، فيأسرني ويحيط بي ويحاسبني ويسألني: من أنت ؟ ؛ إنها فقرة تحمل نبرات " أونامونية"بينة؛ وهي تبرز دلالة الاستعارة الجميلة التي يختتم بها العمل عندما ينوى البطل أن ينثر رماد إيرينا، ويتحول إلى زهرة، في إحدى الأمسيات بعد توقفه عن الحراك؛ فإن أحسن تخير اللحظة المناسبة قد تحمله الريح إلى اللانهائي.

والاهتمام بالتاريخ الذى لاحظناه فى العمل السابق -والذى يعد، كما رأينا، واحداً من أهم ما يطرقه المؤلف من موضوعات- يعود للظهور ثانية فى **زهرة الرياح** (1985)، وإن بصورة هزلية، إذ يفرد الكاتب مساحة كبرى فى هذا العمل للطرفة والخيال والفانتازيا، على الرغم من إصراره على كون هذا العمل الروائي يستند إلى وثائق شهيرة، وإن صعب على القارئ بل -وفيما يبدو- على النقاد استقصاؤها، فالرواية تحوى عبارات مقتبسة من مذكرات بسمارك، ومما رواه الأخوان غنكور من أحداث[11]. ويعمد فيها بايستير إلى أسلوب الرسائل، مستعرضاً أساليب متنوعة ومتناسبة مع تباين الرواه فى هذا العمل. كما يعتبر تعدد المنظور أحد التقنيات المستخدمة فى هذه الرواية التي تبعث من جديد أماكن وأزماناً وشخوصاً تاريخية، لكن ضمن أطر حيوية خلقها أو حورها أو أعاد بعثها الروائي بصورة تخدم الدلالة التي يستهدفها من وراء هذا السرد.

جائزة بلانيتا لعام 1988 أو متعة القراءة

كانت جائزة بلانيتا لعام 1988 من نصيب **فيلومينو رغم أنفي**، وعنوانها الفرعي:"ذكريات الصغير الضائع". ومنذ اللحظة الأولى لنشرها، تصدرت قائمة أكثر الكتب مبيعاً. ومن خلال أبرز القنوات الإعلامية، أولى النقد اهتماماً خاصاً لمسألة ذهاب الجائزة إلى روائي مكرس كما هي حال بايستير. فكتب رفائيل كونتي في جريدة "البايس"، في عددها الصادر فى 20 نوفمبر 1988، يقول: **إنها لمجازفة خطيرة، إذ قد يستتبعه في ذلك من هم مثله من الكتاب المكرسين، بدءاً من ثيلا وحتى ديليبس**. ولكننا نعقب على هذا الرأى متسائلين

كم من الأسماء الأخرى بخلاف ثيلا وديلييس كان بوسعه أن يذكرها ضمن ما ضربه من مثال، بما أنه قد نال بالفعل هذه الجائزة كتّاب مكرسون آخرون كخوان بينيت وغيره، دون أن يجد النقد فى ذلك أية غضاضة؟

وقد تنم طبيعة رواية باييستير عن نيته فى بلوغ القاعدة العريضة من الجمهور، بما أن إسلوبها موظف تماماً لهذا الغرض. وفى الملحق الأدبي لجريدة ABC، 26 نوفمبر 1988، كتب م. غارثيا بوسادا يصف هذه الرواية قائلاً: **رو اية خرافية أحكم صنعها كاتب فذ.**

ونحن لو تتبعنا المحطة الأخيرة من مشوار هذا الروائى، لوجدنا أن **فيلومينو رغم أنفى** الثمرة المنطقية للمرحلة العمرية التى بلغها الكاتب وقد أوشك على التقاعد؛ مرحلة تراكمت فيها تجربته الإنسانية العريضة، وتمكنه من أدوات التأليف الروائى بصورة غير مسبوقة، ومتعته فى ممارسة الخيال والفانتازيا المتكررة الظهور فى أعماله. ولقد كتب فى مقدمة أحد المؤلفات فى الثمانينيات: **لا أزال أحتفظ برغبتي في الاستمتاع، وهو ما يدفعني نحو الأدب المتحرر الذى يسمو على كونه مجرد تلاعب لغوى أو لذة بحتة.** وهذا ما ينطبق، إلى حد ما، على تلك الرواية الفائزة بجائزة بلانيتا 1988. فهى رواية تقليدية أكثر مما عهدنا منه وخاصة منذ 1972.

إحياء العالم رمزياً

لكن سهولة قراءة **فيلومينو رغم أنفى** وواقعيتها المذكورة لا تقفان حائلاً دون ما تحويه من محاولة إحياء العالم رمزياً والذهاب إلى ما وراء الظواهر، أهم خاصية أتى بها روائيونا المبدعون.

وتندرج الرواية فى قائمة الواقعية، لأنها على مدار فصولها الستة تستعرض عوالم قريبة فى ظاهرها من الواقع، ففى الفصل الذى يحمل عنوان "بيلينا"، نجد التاريخ العائلى للبطل وأعوامه الأولى فى ضيعة مينيوتو وبياييخا؛ ثم "سنى التعلم الأولى" فى الفصل الثانى الذى يغطى مرحلة وجود البطل فى مدريد ولندن؛ ثم فى باريس، ويُروى فى الفصل الثالث ويحمل عنوان "أطوار الانتظار"؛ فالعودة إلى الضيعة والتقائه **ماريا دى فاطيما** فى الفصل الذى يحمل اسم هذه المرأة عنواناً له؛ ثم يتناول فى الفصل المعنون"فترة انتقالية مطولة" أعوام عمله كمراسل فى لندن أثناء الحرب العالمية الأخيرة؛ وأخيراً، نجد الهزلية الممزوجة بالكاريكاتورية والطرفة فى الفصل الأخير الذى

يتناول الأحوال فى بيا بييخا فى فترة ما بعد الحرب فى إسبانيا. ومـــا الفضـــاءات المتعـددة التى يستدعيها البطل، سواء تلك الخاصـــة بالبرتغـــاليين فى مينيوتـــو ولشـــبونة، أو المنـــاخ الجيليقى فى بيا بييخا، فمدريد، فلندن، فباريس، إلا ذريعة لخلـــق عـــوالم نابضـــة بـــالواقع، وإن استخدمها الكاتب كرمز أدبي. وهو هنا، كعهدنا بالواقعيـــة، يقتصـــر علـــى تصويـــر هذه العوالم فقط دون تحليلـــها.

وتغطى الرواية مساحة زمنيـــة مطولـــة تبـــدأ منـــذ 1923 -إذ نجـــد أولى الإشـــارات الزمنيـــة ص 37، في قولـــه: **ففي ذلك الصيف، بينما كنت في الثالثة والعشرين من العمر، سمح لى والدى بدعوة سوتيرو لمصاحبتى إلى ضيعة مينيوتسو**- حـــتى الأربعينيات، بعد أن تخطى البطل الثلاثين مـــن عمـــره، وفيمـــا كـــانت إســـبانيا والعـــالم بأسره يعيشان مرحلة حرجـــة.

وفى صورة ذكريات، يأتى الســـرد مرويـــاً في ضمـــير المتكلـــم: **خطر لى فجأة، ربما فور وصولى إلى هنا، أن أكتب مذكراتى فأستعيد عالم ذكرياتى كاملاً. وطفقت الذكريات تتدفق وتتكشف، حتى كدت أسمع وأرى كل من كنت، بطريقة أو بأخرى، على صلة بهم، بدءاً من يلينيا حتى فلورا، و رأيت أن حصرى لذكرياتى في مفردات قد يحرزنى منها.**

البطل ومراحل تعلمه الثـــلاث

يشترك البطل فى سمات مميزة مع شخوص كانت قد ظهرت فى أعمال أخرى للكاتب. إذ يبدو **فيلومينو** أشبه بشخصية **خابيير مارينيو** الذى ظهر فى الرواية التى تحمل اسمه، أو أشبه بـــ **كارلوس دثا** فى ثلاثيـــة **اللذات والظلال**، من حيث كونه شخصية غير متماسكة؛ بل ويبدو كأبطال آخرين من ابتكـــار المؤلـــف أيضـــاً -"شـــخوص" البطـــل الذيـــن يظـــهرون فى **أسطورة/هروب**- إذ يعانى **فيلومينو** بدوره من مشكلات تأرجح الهوية نظراً إلى الازدواجية فى اسمه: **فيلومينو فريخوميل** -ذي الأصل الجيليقـــى- **وأدينمار دى المكاسوره** -ذى الأصـــل البرتغالى-؛ ومن وصفه فى العنوان الثانوى بـــ"الصغير الضائع".

ويبدأ البطل فى مرحلة تطوره -على الرغم من عجزنـــا عـــن اعتبارهـــا روايـــة عـــن شخصية فى طور التكوين، تلك المميزة "للرواية التعليميـــة" المنحـــدرة مـــن أصـــل ألمـــانى كلاسيكى- مروراً بمراحل تعليمية ثلاث، فى الحـــب والأدب والسياســـة. ويمنـــح الحـــب

فيلمينو الفرصة كي يتخذ مجموعة من الآراء والانطباعات عـــن الحـــب الجســـدى، فرصـــة تؤهله لاتخاذ مجموعة من الخليلات، بدءاً من **بيلينا** حـــتى **ماريا دى فاطيما**، ومسروراً بـــ **فلورا** و**أورسولا** و**كليليا**، المتباينات جميعاً فيما بينهن. وتكثر فى الروايـــة أيضـــاً الإشـــارة إلى المناخ الأدبي خلال الفترة الزمنية التي تغطيـــها، ومقاربـــة الإبـــداع الشـــعرى آنـــذاك، لاسيما جيل 1927 الذى تتناوله بتفاصيل غزيـــرة، فى الفصـــل الـــذى تجـــري أحداثـــه فى مدريد. ومن بين ما حوته الرواية مـــن انطباعـــات عـــن الإبـــداع الأدبي، نشـــير بوجـــه خاص إلى الفقرة الـــتي شرح فيها **فيلومينو** تجربته وأولى قصائده. فبينمـــا يحيـــط بـــه جـــو من الوحدة المفعمة بالذكريـــات، يحكـــى: **كنت استقبل اللهب جالساً، وأغيب فى ذكرياتي، فأظل على هذه الحال ساعات وساعات. و فى واحدة من تلك الليالى، قررت البدء فى الكتابة مدفوعاً قبل كل شيء بإلحاح تلك الذكريات...فأنا الآن أحاول فهم نفسي... بما أن الشعراء قد سموا بـالعرافين واعتبر الشعر وحياً إلهياً** (ص214). ويوضح الشاهد المبرر الذى جعـــل تورنـــتي يختـــار لنفســـه اســـم "العـــراف الغامض" من بين ما عرف به من أسماء، للتناظر الكـــائن بـــين كلمـــة "شـــعر" و"خلـــق أدبي" فى الشاهد المذكور ومضمونـــه.

ويبدو أخف وقعاً وصف مرحلة تعلم البطـــل السياســـة. فـــهو يتـــدرج مـــن عـــدم الاكتراث فى البداية، ثم الاهتمام بالكاد بمجريـــات الحـــرب الأهليـــة الـــتي تابعـــها مـــن باريس ولشبونة ولندن، حتى يبلغ الاندماج فى مناخ مـــا بعـــد الحـــرب، بوصفـــه ليبراليـــاً متشككاً يناضل فى الصفوف المعارضة لنظام فرانكو. إن تبـــاعُد البطـــل عـــن السياســـة، ومعارضته للنازية، وبعض آرائه عن العدالة الاجتماعية وانتقـــاده لتســـلط الســـلطة، لهـــى مؤشرات كلها عن الآراء التي بات يعتمدها آنذاك تورنـــتي بايســـتير نفســـه.

و**فيلومينو رغم أنفى** رواية مسلية، تمكن فيها الروائى مـــن بنـــاء عـــالم كـــامل مـــن الشـــخوص المتضـــافرة فى مكـــان وزمـــان واقعيـــين. وعلـــى العكـــس مـــن **أسطورة/هـــروب**، روايته النقدية والهزلية، من نتـــاج مـــا عـــرف بالروايـــة التجريبيـــة حينذاك، والتي حوت اجتهاداً لإطراح الأسطورة عن الصـــورة الإســـبانية، فـــإن تورنـــتي بايستير ربما عجز عن الوصول إلى الابداع بروايتـــه **فيلومينـــو رغـــم أنفـــي**، أو **جزيـــرة زهور الياســـنت المقطوفة** أو **دافنه والأحلام**، فهي كلـــها إفـــرازات اللاواقـــع، الـــتي لا تخضع لقانون آخر سوى منظور الفانتازيـــا الحـــرة.

وعلى الرغم من هذا، فإن الرواية تنطوى على شىء من كل ذلك وإلا لما فازت بجائزة بلانيتا، فقد وطدت مكانة غونثالو تورنتى بايستير كواحد من عظام مبدعى الرواية الإسبانية المعاصرة. وقد تكون **فيلومينو رغم أنفى** باباً يدلف منه القراء إلى جوانب إبداعية أخرى عند هذا الأديب.

ترجمة المؤلف

ولد غونثالو تورنتى بايستير فى 1910 فى "الفيرول". ونعم بطفولة طالما وصفها بكونها ثرية بالتجارب الخيالية. وكان قارئاً مثابراً للروايات أثناء مرحلة تعليمه الثانوى. وفى 1927 بدأ دراسته الجامعية فى سانتياغو. وفى نفس العام، انتقل إلى أبيط لدراسة الحقوق. وهناك بدأ فى التعرف على كتّاب الطليعة من خلال أعمالهم التى أطلع عليها فى المركز الثقافى فى المدينة التى شهدت مشاركته فى الحياة الأدبية بنشره فى "إل كاريون". ثم انتقلت أسرته إلى بيغو فى 1928، فقرر الذهاب إلى مدريد لمواصلة دراسته للفلسفة والآداب، فتعرف هناك على كتاب ذائعى الصيت مثل أستورياس، وألبرتى، وبايي إنكلان. ثم قرر فى 1931 العودة إلى جيليقية حيث تزوج أولاً من خوسيفينا ملبيدو، ومر بمرحلة قاسية اضطر خلالها أن يعمل مدرساً لمدة أربع عشرة ساعة يومياً. وتمكن فى 1935 من الحصول على ليسانس فى التاريخ. وحاول فى 1936 الالتحاق بجامعة سانتياغو كمدرس مساعد. وحصل على منحة إلى باريس لجمع المادة العلمية اللازمة لرسالته للدكتوراه. وعاد فى 1937 إلى إسبانيا ليلتحق بجماعة بمبلونا الفكرية التى أسست مجلة "إسكوريال". وفى 1943، نشر أولى رواياته بعنوان **خابيير مارينيو**. وفى 1947، قام بتدريس مادة التاريخ العالمى بالأكاديمية البحرية العليا فى مدريد. وكان قد بدأ منذ 1939 فى ممارسة النقد المسرحى فى جريدة "أريبا". فى 1957، نشر الجزء الأول من **اللذات والظلال**. وفى 1959، توفيت زوجته الأولى، فاقترن فى 1960 بفرناندا سانشث غيساندة. وفى 1963، نشر روايته **دون خوان**. ومن ثم، انتقل فى عام 1969 إلى "ألبانى"(فى الولايات المتحدة)، حيث عمل كأستاذ دائم. وعاد فى 1970 إلى إسبانيا، حيث عمل أستاذاً لتاريخ الأدب فى معهد أوركاسيتاس بمدريد. وصدرت له فى 1972 **أسطورة/هروب** التى نال عنها جائزتى النقد ومدينة برشلونة. واستقر منذ 1975 فى شلمنقا،

لينشـــــر فى 1977 روايته **إصحاحـــات من سفر الرؤيا**، ويلتحـــق بالأكاديميـــة الملكيـــة للغة. ثم نشر فى 1981، **جزيرة زهـــور الياســنت المقطوفـــة**؛ وفى العـــام التـــالى، **دافنـــه والأحلام**. وصدرت لـــه فى1983، **الأمـــيرة النائمـــة تذهـــب إلى المدرســـة**؛ ثم فى 1984، **ربما تحملنا الريح إلى اللانهائى**؛ وفى 1985، **زهـــرة الريـــاح**. وفى نفـــس الســـنة، حصـــل على جائزة ثربانتس؛ ثم فى 1988، على جائزة بلانيتا عن **فيلومينـــو رغـــم أنفـــى**.

الهوامـش:

---

(1) العدد 66 –67 (1986) مخصص لدراسة أعمال بايستير الذى كان قد نال جائزة ثربانتس عام 1985، انظر:"ملاحظات على السيرة الذاتية"، ص 19.

(2) أنتروبوس، 66 – 67، ص 19.

(3) أنتروبوس، ص19.

(4) أنتروبوس، ص 20.

(5) أ . خيمينيث غونثالث، **العالم الأدبي لتورنتي بايســــــتير**، شلمنقا، طبعة جامعة شلمنقا، مكتبة "صندوق التوفير"، فى شلمنقا، 1984 . أنتروبوس ، العدد المذكور ، ص 62.

(6) حول هذا الموضوع ، ارجع إلى جانيت بيرث: **إصحاحات من سفر الرؤيـــا**: مجلـــة أنـــتروبوس، العـــدد المذكـــور ص 62.

(7) أنخل لوريو: **جزيرة زهور الياسنت المقطوفة**: ســـحر وإغراء، أنتروبوس، العدد المذكور، ص93؛ وماريا دل بيلار بالومو: "الفانتازيا المتحررة"، مجلة " يا ". عدد 23 يناير 1981.

(8) أنتروبوس، العدد المذكور، ص ص 101 – 102.

(9) إيسابل كريادو:"عن كيفية عيشه بداخل أحلامه"، أنتروبوس، العدد المذكور، ص 103.

(10) المرجع المذكور، ص106.

(11) أنتروبوس، العدد المذكور، ص21.

19

جائزة بـــلانيتا 1971 لكاتبٍ شهير: خوسيه ماريا خيرونيّـــا

وصلت مبيعات روايته **أشجار السرو تؤمـــن بـــالله** (1953) إلى أكـــثر مـــن ثمانمائـــة ألف نسخة وهو رقم قياسي لطبعة إسبانية، إلى جانب خمسمائة ألف نســـخة مـــن روايـــة **مليون ميت** (1951) وأربعمائة ألف نسخة من روايـــة **اندلـــع الســـلام** (1966). وتمثـــل هذه الروايات ثلاثية ترمز إلى فترة درامية من تاريخنا أثارت وتثير فضـــول غـــير الإســـبان. ولقد ترجمت أعمال خيرونيا إلى الفرنسية والإنجليزيـــة والألمانيـــة والإيطاليـــة والقطلونيـــة بالإضافة إلى البولندية والعبرية والصينية. ومن بين أجـــزاء هـــذه الثلاثيـــة لاقـــت **مليـــون ميت** رواجاً أكبر فى الخارج تليها رواية **أشباح عقلي** التى تقتصر علـــى مـــا هـــو منتخـــب من تلك الأوراق الثمانية آلاف التى كتبها خيرونيا خلال ســـنوات اكتابـــه الخمـــس.

إن شهرة هذا الروائى لاتعنى أن يتفق الجميع على عبقريته، فلقـــد نـــاقش كتبـــه كـــل من رجل الشارع والناقد على حد سواء من جوانـــب مختلفـــة ووجـــهات نظـــر متعـــددة ومتباينة تصل إلى حد التناقض، فقرب تاريخ الأحداث التى يرويها وموقفـــه منـــها يمثـــلان تربة خصبة للاختلاف فى الرأى بين القـــراء. فمـــن جـــانب النقـــاد، إذا كـــانوا احتفـــوا برواية **أشجار السرو تؤمن بالله** واعتبروهـــا عمـــلاً كبـــيراً إلا أنهم أخـــذوا عليـــها قـــدم بنائها الفنى إذ لايزال أسير قوالب من القرن التاســـع عشـــر، كمـــا كـــان مـــن الصعـــب تصنيفها من حيث النوع فلم تكن رواية تاريخية رغم أنها تشير إلى حقبـــة زمنيـــة محـــددة، ولقد أكد المؤلف فى مقدمته لها أنه يحاول قدر المستطاع الابتعـــاد عـــن المقـــال الفلســـفى أو التاريخى أو السياسى حتى يسمح باســـتدعاء أجـــواء وشـــخصيات جديـــدة. يقـــول: **أحسســـت بضـــرورة ملحـــة أن يحمـــل بطـــل الروايـــة، إيجنـــاثيو أليبـــا الحـــرب الأهليـــة بداخله**، لهذا فمن الواضح أن المؤلف يـــهدف إلى تقـــديم عمـــل روائـــى وليـــس عمـــلاً تاريخياً ومع ذلك يجب مراجعة ما كتبه **خيرونيا** بنفسه فى "عمل الإبـــداع" للعثـــور علـــى نقطة الانطلاق المحددة وتحقيق التوازن بـــين مـــا يطبقـــه ومـــا يحـــرزه.

خـــــامة روائـــى

ينطلق خيرونيا من واقع محقق: نـــدرة صـــدى الروايـــة الإســـبانية خـــارج إســـبانيا،

فالإفراط فى الاهتمام بالأسلوب وصياغة رواية ذات اهتمامات محليـــة قطـــع عنـــها الحبـــل السرى الذى يربطها بخارج الحدود الإسبانية لتخـــاطب قلـــوب كـــل البشـــر هـــو، مـــن وجهة نظر خيرونيا، مبرر ضعف صـــدى الروايـــة الإســـبانية خـــارج حـــدود إســـبانيا. بالإضافة إلى وقفة متأنية لتحليل بعض الإشـــكاليات والنقـــاط المبهمـــة داخـــل النفـــس البشرية والتى تتضخم وتتزايد فى بلادنا يوماً بعد يوم، إننا نفتقـــد مـــن يغـــوص فى"نفـــوس الأفراد" والمجتمع ليلقـــى الضـــوء علـــى الكوميديـــا الإنســـانية فى عظمتـــها وبؤســـها؛ ويستدعى المؤلف **دون كيخوته** وكتب بالزاك ودستويفســـكى. فنحـــن نجـــد فى أعمـــاق موهبته كمؤلف اتجاهاً ملحاً نحو الانتشار والإيغال، نحو الانتشار لأنه حـــدد هدفـــاً وهـــو إلقاء نظرة بانورامية على فترة زمنية بالغة الأهمية؛ ونحو الإيغال لأنه واجـــه هـــذا الميـــدان وهو شغوف بالحياة كقيمة مطلقـــة.

حتى عامه الخامس والعشرين لم يكن خيرونيـــا اكتشـــف فى نفســـه موهبـــة كتابـــة الرواية والتأليف، ولولا نجاحه لما علم أن بداخله ذلـــك النبـــع الأدبى الفيـــاض، فاكتشـــافه لموهبته جاء من قبيل الحدس الـــذى يتمتـــع بـــه أى إنســـان مرهـــف الحـــس ولا ســـيما المؤلف؛ يقـــول خيرونيـــا: **ينما كنت فى شهر العسل وجدت نفسى عاجزاً عن تقديم هدية قيمة لزوجتى ماجدة، فقلت لها محاولاً الخروج من المأزق: "عرفت ما سوف أقدمه لك: جائزة نادال"**، وبالفعل حصلت أول رواية لخيرونيا، **إنسان**، علـــى الجـــائزه عـــام 1946.

فى البداية ،فى مرحلة المراهقة، اقتصرت محاولاته الأدبية على مجموعة قصائد منها "مئـــات الأبيات إلى أمى" وهى خطب دينية نظمها فيما بين الخامسة عشرة والثامنة عشـــرة كداعيـــة لاتحاد الشباب المسيحى فى قطلونيا، رسائل من الخنادق إلى إشبينات الحرب؛ أما أول ما نشره فكان عملا شعرياً هو "حل الشتاء وأنت لست هنا"، برشلونة، 1946.

وتاريخ خيرونيا، قبل أن يكون روائياً، حافل بالمصادفـــات، فقـــد ولـــد فى اللحظـــة الفاصلة بين عامى 1917و1918، عندما أعلنت دقات الأجـــراس الســـاعة الثانيـــة عشـــرة وبدء عام جديد فى "دارنويس"، قرية صغيرة مشـــهورة بصناعـــة الســـداد، حرفـــة والـــده إلى أن انتقل إلى العاصمة مدريد. هذه الأعوام القليلة التى قضاهـــا الطفـــل خوســـيه ماريـــا فى المدرسة الاكليريكية أحياها فى روايته **أشجار السرو تؤمـــن بـــالله**، فى شـــخصية **ثسار البيار**، خاصة الفترة التى قضاها فى دير سانتا ماريـــا دى كوليـــل حيـــث كـــان الطـــلاب الفقراء من المدرسة الاكليريكية يقومون على خدمة طـــلاب البكالوريـــا.

عقب خروجه من المدرسة، عمل أولاً صبياً فى متجر، فالدراسة فى أسرته لم تكن ممكنة، وفى جرندة، عمل ساعياً فى بنك؛ وأثناء الحرب الأهلية، فى فرقة التزلج على الجليد بجبال البرانس، مقاطعة أويسكا، بعد أن عبر الحدود مرتين للانتقال من منطقة إلى أخرى. وبعد الحرب مرت عليه أعوام عصيبة عمل خلالها فى مهن عديدة دون أن يحقق منها أى كسب مادى: تاجر جملة للأقمشة وبائع عاديات ولاعب شطرنج وتاجر ملابس قديمة وكتب قديمة، حتى جرب الكتابة. لهذا فجميع المذكرات التى كتبها فى تلك المرحلة العصيبة من حياته تتناول حياة خيرونيا المثقل بالديون ولكن أيضاً خيرونيا المتفائل.

كاتب فائز بجائزة لكنه غير مقروء..

رواية **إنسان** حصلت على جائزة ولكنها لم تقرأ. والبطل نمط هوائى، شخصيته تشد الانتباه لكن بناءه قاصر؛ يطوف بإسبانيا وأيرلندا وفرنسا يحمله قلم خيرونيا، قلم رواية واقعية من القرن التاسع عشر، يتلكأ فى الحكى، وهنا نلمح اهتمام خيرونيا بتوثيق ما يكتبه دون أن يهتم بأن يجعل شخصياته مقنعة. **والدوار** عمل روائى نشره سنة 1948 ومر دون أن يلفت الأنظار إليه: وتضاربت أحكام النقاد حول المؤلف فى هذه الرواية، فالأمر يتعلق بنقد لاذع لألمانيا النازية، والكاتب متأثر بهزيمة موقف أخلاقى ومادى متغطرس. نشر هذا العمل فى دار نشر "مجلة الغرب" وهناك تعرف إلى أورتيجا إي غاسيت الذى نصحه بالسفر كثيراً.

كان خيرونيا دائم الاهتمام بتكوينه الثقافى. كان يفضل أن يكتب بعد أن يفكر، لا أن يمعن التفكير حتى يكتب. انتقل إلى باريس حتى يروى دراما الحرب، وهناك أقنعته الأجواء الأدبية وجلسات السمر والأصدقاء بأن المهمة الجديدة تستلزم أن يبدأ من الصفر، فأصبحت هناك ملامح جديدة ينظر من خلالها إلى الرواية بعيداً عن مسرح الأحداث، وأخذ يفكر بموضوعية. كان جزء من هذه الدراما يتصل بالمنفيين من بلاده فى باريس، فأعاد صياغة ما كتبه ليتجنب بناء روايته المعقد.

ورواية **أشجار السرو تؤمن بالله** هى أعظم عمل قدمه خيرونيا من حيث العمق والتأثير على القارىء.

نجـــــــاح رواية أشجار السرو تؤمن بالله

يقول البورغ: إنها مركّب رواتي-تاريخي، توسم بتفاصيل واضحة الوضع السياسي والاجتماعي لبلادنا بكل تعقيداته ومشاكله؛ وهي رواية-وثيقة نجحت في تجسيد ذاتية المؤلف في تناوله لتاريخ عائلة البيار ونظرته الشاملة لإسبانيا خلال المرحلة الانتقالية عقب إعلان الجمهورية الثانيـــة في إسبانيا(1931). وللكاتب موقف أيديولوجي من المادة الروائية التي يكتبها، بيد أن ثمة كذلـــك احتراماً للحقائق المختلفة لكل شخصية من شخصياته، فلا أحد من رواة الحرب تعامل مـــع الأحداث بمثل هذه النظرة البانورامية.

ويقيم إوخنيو دي نورا رواية **أشجار السرو...** بقدر ما تعكسه مـــن تطـــور نفســـي لدى كاتبها، ومن اختبار لضميره وعرض لمعتقداته الخاصـــة، وليـــس لرؤيتـــه الشـــاملة أو التوثيقية، وهو ما ليس غريباً؛ ومع ذلك فإن الدقـــة الـــتي تحراهـــا المؤلـــف عنـــد تحريـــره للجزء الثاني من الثلاثية تؤكد صفتها التوثيقية، فضلاً عن أنه أصر -وهـــو مـــا أوضحـــه في المقدمة- على تقديم رد على تلك الروايات الكثيرة التي كتبـــت عـــن الحـــرب الأهليـــة في إسبانيا ولا تتناول ســـوى ظواهـــر ثانويـــة دون التوغـــل في ماهيـــة مـــا هـــو إســـباني (هيمنجواي-كوستلر-مالرو-برنانوس).

مرت عشر سنوات حتى أصدر روايـــــة **مليـــون ميـــت** (1961)، وتعكـــس اكتئابـــه وترحاله: أولاً في مايوركا؛ وبعدها، أوربا. أما روايته **أشـــباح عقلـــي** فتجســـد عـــذاب الكاتب، وتعالج إحساسه بمرض غريب؛ هذه الرواية لاقت نجاحـــاً في ألمانيـــا علـــى وجـــه خاص ، وتنطوي أيضاً على ملاحظات على شكل مذكـــرات تتنـــاول حياتـــه الخاصـــة، فحبه الشديد لزوجته ولربه كان دعامته خلال تلـــك الأعـــوام.

منجذب إلى الأحداث التاريخيـــة

تندرج رواية **مليون ميت** في خـــط التوثيـــق وتســـاعد الشـــخصيات، بمـــا فيـــها عائلـــة البيار، الكاتب في صياغة الصراع. غير أن هذا العمـــل الطمـــوح لم يصـــل إلى نفـــس درجـــة الاتقان الملاحظ في رواية **أشجار السرو تؤمن بالله**؛ كمـــا أن الخـــط التـــاريخي يغلـــب علـــى أحداث الرواية. على وجه العموم، هذا العمل يعد تحقيقـــاً موســـعاً يـــهتم بصياغـــة الأحـــداث بشكل موضوعي، ومع ذلك فإن وجهة نظره الخاصـــة في الأحـــداث يمكـــن إدراكـــها دائمـــاً من خلال موقفه الخاص منها، الذي من خلاله يجب قياس مـــدى صـــدق الروايـــة.

اندلع السلام هى الجزء الثالث من الثلاثية، وأراد فيه أن يحكـــى عـــن الأعـــوام الـــتى تلت الحرب بما فيها من مصاعب وأحداث مـــــرت بـــالمنتصرين والمـــهزومين علـــى حـــد سواء. ولقد حققت هذه الرواية -الأقـــل طموحـــاً- توازنـــاً أكـــبر فى بنائـــها، ولكـــن اهتمامها الشديد بتطور الأحداث جاء على حساب كثافـــة التوغـــل داخـــل الشـــخصيات الذي حققه فى رواية **أشجارالسرو...** الواعدة. وقبل أن ننتقـــل إلى جـــائزة بلانيتـــا لعـــام 1971 -وهى هدية أخرى قدمها لزوجته ماجدة في مناسبة اليوبيـــل الفضـــى لزواجـــهما- يجب أن نشير على الأقل إلى أدب الرحلات عنده، فعلى ســبيل المثـــال نذكـــر **أشـــخاص وأفكار وبحار** (1963)؛ **واليابانى وعفريته** (1964)؛ و**الصـــــين ودمعـــة لا تجـــف** (1965)؛ **وفى آسيا يموتون تحت نجومها** (1968)؛ **وأيتها المـــرأة الفضـــى وســـيري** (1962)، ويرمـــز فيها الكاتب لجانب من الدراما النفسية فى عصرنـــــا الحـــالى؛ بالإضافـــة إلى العديـــد مـــن الكتب الأخـــــرى مثـــل **نحـــن جميعـــاً هـــاربون** (1968)؛ **وصرخـــات البحـــر** (1967)؛ **وأحـــاديث مـــع دون خـــوان دى بوربـــون** (1968)؛ **ومائـــة إســـبانى والله** (1969)؛ **وصرخات مـــن الأرض** (1970).

إن الاهتمام بالشرف وشخصية الإنسان المتشكك والانشـــغال بقضيـــة الإيمـــان هـــي المضامين الثلاثة التى رصدتُها كسمات مميزة لهذه الكتب التى لن أتوقـــف عـــن تحليلـــها.

خيرونيا مدافعاً عن الأخـــلاق

استغرق خيرونيا أربع سنوات فى كتابة الرواية الـــتى فـــازت بجـــائزة بلانيتـــا، فلقـــد كتب ما يزيد على أربعة آلاف ورقة ثم أخرج عملاً روائياً يبلغ عـــدد صفحـــات جزئيـــه سبعمائة صفحة؛ فقد اعتاد تنقيح مؤلفاته كثيراً قبل أن يخرجـــها فى صورتهـــا النهائيـــة.

مجبرون على الحياة عنوان يحمل فكرة جزئى الكتـــاب، وهـــى روايـــة-نهـــر، ففـــى البداية، الآباء هم الأبطال -أسرتان تعيشان عقب الحـــرب الأهليـــة مباشـــرة بـــين الجيـــل الذى اشترك فى الحرب-، وبعد ذلك يصبح الأبنـــاء هـــم الأبطـــال، فيصـــورون صـــراع الأجيال الذى يلاحظ على الأخص فى مناخ الطبقة البرجوازية. ولكـــى يكتـــب خيرونيـــا فى هذا الموضوع المعقد والشائع، موضوع الشباب فى الوقـــت الحـــالى، لم يـــرد أن يحيـــد عن الإطار الذى يعرفه وهو البرجوازية فى إقليم قطلونيا، فقـــدرة خيالـــه العاليـــة مكنتـــه، من خلال عائلتين هما بيغا وبنتورا، من عرض الرواية فى دوائـــر مـــتراكزة تتســـع فى شـــكل

نظرة بانورامية على البيئة القطلونية على اختلاف أنماطها البشـرية والمواقـف الـتي تجـرى فيها متعمقاً مسيرة العالم وبـالتحديد التطـورات الـتي جـرت فى المجتمـع الإسـبانى فى الثلاثين عاماً الأخـيرة.

إن حياة الأبناء وتعليمهم وبيئتهم ومشاكلهم، والحوارات التى يمكن أن تجـرى بينـهم وبين الكبار، هى الموضوعات التى تستحق اهتماماً خاصاً. فمن خلال الشخوص المسـتحينة المختلفة فى الكتاب والتى هى فى أغلب الأحيان تعبير عن مواقف عصيبة، نجـد أن الكتـاب يحث على التفكير بروية فى مسألة التربية المزدوجة للآباء والأبناء.

والممتع فى هذه الرواية هو صياغة الأحـداث ابتـداءً مـن إنشـاء مدينـة برشـلونة والثروات التى ولدت فيها دون تفسير لذلك، إلى الطرق المختلفـة لتمـرد الشـباب مثـل "المثوية والإيروسية والمخدرات والهيـبز". موقـف أخلاقـى بحـت ذو نـبرات يائسـة، سقطت فيه معظم المثل التى كانت تدعم رواية **أشـجار الـسرو تؤمـن بـالله**. فالقـارئ من خلال تقييم خيرونيا للأمور ومن خلال مواقفه المؤيدة أو الرافضـة يـدرك مـا كـان يريده للمجتمع الإسبانى وللكاثوليكيـة ولإقليـم قطلونيـا فجميـع موضوعـات تـاريخ بلادنا المعاصر مشار إليها من خلال حلم كاتبنا العاطفي، حلم لا يتحقـق وكـاتب يميـل هنا إلى حس ديمقراطي وشخوص ذوي ملامح مبهمة. ومـع ذلـك ومثـل الكثـير مـن أعماله الأخرى فإن حماسه الشديد يمكنه من أن ينجز بـه مهمـة رسـم لوحـة حائطيـة شيقة للحياة فى إسبانيا يسهل فيها التعرف على كثير من النمـاذج الـتى يقدمـها.

إن رواية **مجبرون على الحياة** تقدم بناء أقوى منـه فى روايـة **مليـون ميـت** وأكـثر مرونة منه فى رواية **اندلع السلام**، وتنساب تجربة خيرونيا الإنسانية مـن خـلال الملامـح الشديدة السمو فى شخصية **خوليان بيجا** الذى ربما يكـون الأقـرب إلى قلبـه، **ومارجوت**، وكلاهما من ذات عمره، وقادران على تمثيل فيض الحكمة الـتى اكتسـبها خيرونيـا منـذ أن فاز سنة 1946 بجائزة نادال عن رواية ذات عنوان بسـيط، **إنسـان**.

الروايات الأخيرة

نشرت **الرجال يكبون وحدهم** عام 1986، وتتحرك داخل تيمـة المجتمـع الإسـبانى بعد الحرب الأهلية مباشرة الذى يقدمه من خلال منظور التحـول السياسـى فى إسـبانيا.

الشك المقلق

تحمل هذه الرواية الأخيرة لخيرونيا عنواناً فرعياً يشرح ما افترضه الكاتب أن يكون عقدة الرواية وهى: "أزمة رجل هجر الرهبانيه ليتزوج"، فهناك ملمح أساسى فى الرواية يتجه بها نحو هذا الهدف، ولهذا السبب صنعت هذه الرواية كرواية وجودية ونفسية. وبالرغم من ذلك فإن ميل خيرونيا نحو التاريخ بأحداثه يجعل الرواية تشير إلى المشاكل الدينية وتطور الكنيسة :لإسبانية، منذ الأعوام التى سبقت الحرب الأهلية، ماراً بالأعوام التى تلتها إلى أن يصل إلى مشاكل لا حصر لها وأغلبها بسبب مجمع الفاتيكان الثانى.

يتطور مغايراً الرواية فى إطار الذكريات -ذكريات متخيلة، جنس روائى فرعى فى أوجه فى إسبانيا والعالم-، ويحدد الكاتب الزمن الذى كتبت فيه الرواية -برشلونة، أعياد الميلاد 1980-، وفى نهاية الفصل يشرح البطل والراوى فى نفس الوقت هدفه من الكتابة: **التخلص من قلق قابع بعيداً عن حياته الظاهرة البسيطة التى يحياها فى منزله، بناء على كل هذا وعلى أكثر مما تستطيع أن تستوعبه هذه الورقة لايمكننا القول بأننى إنسان سعيد. لا لست كذلك ولن أكون أبداً...فأنا قس بلا أبروشية يحصل على الاستثناء اللازم عن طريق الكنيسة ولكنه لايستطيع المناولة.**

تنطوى هذه الرواية على سرد تقليدى حيث تغلب تعليقات البطل والراوى فى ذات الوقت على الحوارات، لهذا فهى تندرج تحت شكل الرواية فى القرن التاسع عشر، ولو أن سرعة الإيقاع التى أدخلتها الصحافة على فن الرواية صبغت أسلوبها. ربما يكون اجتماع هاتين السمتين فى نفس الرواية جعلها تفقد، من جانب، عمق التحليل النفسى الذى تتطلبه عقدة الرواية، ومن جانب آخر، التوغل داخل الظروف المصاحبة للتغيرات الاجتماعية والكنسية التى تسببت فى أزمات الكنيسة.

لقد حققت أعمال خيرونيا نجاحاً كبيراً بين الناس. ويرجع ذلك إلى أنه يشير إلى موضوعات ومشكلات يعيشها قطاع كبير من البشر. ومن أسف ألا ينتهز الكاتب هذه الفرصة ليجاوز التناول الروائى المألوف، فالأسلوب الذى اختاره فى كتاباته مُوات لميلاد رواية نفسية وميتافيزيقية فائقة المستوى، إضافة إلى أن زمن الحكى كان يسمح بالتعمق فى تاريخنا الحديث، ولكن كل هذا ضاع دون أن يستغل و لم تبق سوى صور وإشارات لعصر محبب إلى النفس تذكره خاصة إذا كان من خلال قلم شخصية دائماً ما تحيط نفسها بهالة من الغموض.

إن خوسيه ماريا خيرونيا الذى استطاع بروايته **أشجار السرو تؤمن بالله** (1953) أن يبلغ رمزية متميزة للصراعات التى أدت إلى الحرب الأهلية، واستطاع أن يعكس فى رواية **مليون ميت** (1961) لوحة تاريخية متميزة بالرغم من **أنها** قد تكون من الناحية الفنية أقل من رواياته الأخرى، يميل ميلاً شديداً نحو التاريخ كما هو الحال فى روايته **اندلع السلام**، وفقد قليلاً من قوة أسلوبه فى رواية **مجبرون على الحياة**، إلا أن ذلك يرجع إلى إصراره على الإحاطة بأكبر قدر من تاريخ إسبانيا المعاصر فى هذه الرواية.

20

عالم ودلالة أعمال خوان مارسيه

خوان مارسيه، الحاصل على جائزة بلانيتا لعام 1978 عن رواية **الفتاة ذات السروال الذهبي**، ينتمي إلى مجموعة كتاب شبان حاولوا، بين عامي 1955و1970، إحداث طفرة فى الرواية الإسبانية من ناحية الأسلوب الفنى المتبع وقتئذ وطريقة تناولها للواقع الإسبانى.

وقد جرت العادة على ضمه إلى مجموعة من الكتاب من أمثال مارتين سانتوس وخوان ولويس غويتيسولو وغارثيا أورتيلانو، إذ تجمعهم سمات روائية مشتركة، ومع ذلك فهو لا يشارك أحداً سماته الشخصية، لهذا فمن المغامرة إلحاقه بصورة مطلقة بأى من الاتجاهات الروائية الحالية أو حتى الاتجاه المسمى "بالواقعية السحرية"، ويكفينا القول إن روايته تفوق الرواية الاجتماعية فى الخمسينيات.

بدأ كتابة الرواية سنة 1960، عندما تقدم برواية **جبساء مع لعبة واحدة** إلى جائزة "المكتبة الموجزة" التى حجبت لعدم توافر العدد المطلوب من المتسابقين؛ وفى عام 1959، نال جائزة "سيسامو" للقصة القصيرة؛ ومنذ عام 1955، بدأ نشر رواياته فى المجلات الأدبية. والواقع أن بدايته الحقيقية كمؤلف روائى بدأت عام 1960، برواية **الأمسيات الأخيرة مع تيريسا** والتى أعقبها بمجموعة من الروايات هى: **حكاية ابنة العم مونتسي المريبة** (1970)، **لو أخبروك أنى سقطت** (1973)، **الفتاة ذات السروال الذهبى** (1978). كما نشر مجلدين يجمع فيهما بعض مقالاته الصحفية، الأول عنوانه "اعترافات لص" (1977)، ويضم جميع مقالاته الساخرة التى نشرها فى مجلة "بورفابور" وتتضمن اعترافات مجرم عادى، ساخر ومبتذل، لضباط بوليس يستخدمه كمرشد أما المجلد الثانى فعنوانه "سيداتى سادتى" (1977).

مفاتيحه الفنية

تساعدنا آراء خوان مارسيه فى أعماله (من خلال العديد من اللقاءات التى أجريت معه ونشرت فى مجلة "البريد الأدبى" فى أبريل من عام 1977، وفى صحيفة "خانو" فى 27 ديسمبر

1975) في الكشف عن بعض مفاتيح شخصيته، فهذه الآراء تزودنا بوجهة نظره وتشرح لنا فنيات أسلوبه بشكل أوضح مما لو قام هو بنفسه بشرحها.

يقول خوان مارسيه إن هدفه من الاشتغال بالكتابة هو "تنظيم الفوضى" مشيرا إلى أن مظاهر الفوضى تؤثر على ذاته وعلى ما يحيط به وعلى الكلمة المكتوبة أو المنطوقة، **ولكن في الواقع توجد مقومات للنظام الجمالي** -يقول في النهاية- **وهذه هي مهمتي**. ومع ذلك فإن اتخاذه قرار كتابة الرواية لدوافع فنية وأدبية لا يحول دون أن يشير مضمونها في نفس الوقت إلى واقع تاريخي في مرحلة زمنية محددة وإلى جيل بعينه، مرحلة ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية وجيل الكتاب الذين عاشوا هذه المرحلة وهم في الصغر... من هنا ينطلق موقفه النقدي، من واقع اجتماعي محدد. هذا الموقف يشكل مفتاحا لأعماله الروائية؛ وعلى جانب آخر، فإن اتخاذه قرار الكتابة مدفوعا إلى ذلك لأسباب جمالية يشير إلى اعتراف المؤلف بأن الخيال يؤدي دورا لا غنى عنه في إبداعاته: **يهمني الواقع قليلا وعلى نحو نسبي، أهدف إلى واقع متقن الصنع، إنني لا أستنكر نظرية ستندال في الرواية ولكنني لست مستنسخا للحكايات... إنني أخلقها...أعشق الحقيقة المخترعة.**

والعناصر التي تدعم "الحقيقة المخترعة" عند خوان مارسيه هي الذاكرة والكلمة المكتوبة؛ ذاكرة تخزن الأحداث الهامة ليقدمها بأسلوبه الساخر في قالب مشوه؛ والكلمة التي تعتبر مرتبطة بشدة بموقفه النقدي الغاضب من تلك الأشباح المتخيلة: **أعتقد أن بداخلي ميلا غريزيا نحو التشويه**[تقديم الواقع في صورة مشوهة] **فأنا من أشد المعجبين ببابلي إنكلان، وقد تكون شخصياتي**[وهذا ماكان عليه أن يضيف - الواقع-] **مشوهة و كاريكاتيرية.**

ولقد كان خوان مارسيه واضحا أيضا عندما أشار إلى موقفه ككاتب **رافض للمجتمع مهما يكن هذا المجتمع**، فالموقف الرافض والغاضب علامة صحية، **وإنني هنا لا أقصد إلى أن يأخذ شكلا سياسيا، فهذا أمر خطير.**

ومع ذلك فعند تحليل المواقف التي تشتد فيها حدة نقده نجد أننا قد وقفنا على جميع الأمور التي يرفضها فكر الكاتب. هذه الجولة السريعة عبر فنيات أسلوبه تبرزه كاتبا وليد عصره، فهناك دون أن يدرك مارسيه نفسه ذلك، نقاط في أسلوبه أخذها عن أساليب فنية أخرى، فورث عن الرومنطيقية اعتبار الأديب إنسانا خارجا عن

المجتمع، أما عندما أشار إلى هدفه من عمله ككاتب فى ثلاث نقاط محددة فذلك يذكرنا بسمة مميزة لجيل 98 الإسباني، وهى أن مهمة الكاتب ثلاثية؛ كتاب جيل 98 كانوا يعبرون عن المشاكل، أما مارسيه فعن الفوضى، فعبر عن مشاكل الإنسان الفرد وعن العالم المحيط بنا سالكا فى ذلك أسلوبا أدبيا متميزا.

كما يجب أن نضيف أنه كاتب معاصر لأنه ينتمى إلى مجموعة من الكتاب يستخدمون الجنس كوسيلة للعنف والاستفزاز، بالإضافة إلى أساليبه التى ابتدعها وأثرت على بناء وتقنيات الفن الروائى.

الروايات الأولى

إن رواية **حبساء مع لعبة واحدة** تريد أن تنقل جو الضجر والكسل الذى تجرى فيه أحداث قصة عدة شبان من الطبقة المتوسطة وضحايا لعائلات قضت عليها الحرب. وهناك رواية أخرى تتناول قصة الضجر الذى يعيش فيه الشبان بعد الحرب الأهلية، وهى **ألعاب اليدين** للكاتب خوان غويتيسولو، ففى روايته هذه وجد هذا الشباب متنفسا له فى جريمة لا مبرر لها، أما فى رواية مارسيه فقضية الجنس هى المسيطرة؛ وهى رواية غير منتظمة رغم ما تظهره من قدرات عنيدة للكاتب، ولكن الذى أفسدها هو محاولته التعبير عن أمور وأشياء كثيرة. وبطلاها، أندريس وتينا، يمثلان ضياع ولا أخلاقية قطاع كبير من الشباب من ضحايا جيل من الآباء يتهمهم الكاتب بأنهم إلى جانب أشياء أخرى لم يعطوا لأبنائهم فرصة عمل أى شىء لأنهم قدموا لهم كل شىء سهلا... **الحادية عشرة والنصف، ولم يكن بوسع أندريس أن يسمع أى ضجيج أو يرى أى شىء تقريبا ولكنه كان يعلم أنها الحادية عشرة والنصف، ولى وجهه صوب الحائط وضم ساقيه، لم يكن ينتظره أحد أو حتى أى شىء، كان ينتمى إلى ذلك الجيل الذى منح على ما يبدو كل شىء..رموزا، انتصارات، أبطالا يكرمون، وتماثيل تقبل. ودون أى احتمال لظهور طريق جديد ولا حتى الحق فى البحث عنه بين دوامة تلك الأيام "السابقة التجهيز" المفروضة عليه، والتى كانت كل صباح تحط أسفل سرير كل منا وتطالبنا بأن نلبسها مع**

الحذاء أو نرتديها مع الثياب. أما هذا الجانب من القمر فنموذج للسخرية اللاذعة لدى خوان مارسيه، فى هذه الحالة تتجه سخريته نحو وسائل الإعلام الرسمية بسبب زيف أخبارها، على مر التاريخ، وتدين الفشل ولاأخلاقية الشباب المتمردين والمثاليين.

القيمة النقدية للباروديا

كان علينا أن ننتظر حتى صدور رواية **الأمسيات الأخيرة مع تيريسا** لنكتشف فى خوان مارسيه كاتباً روائياً، فبناءً على رأى غوتشانو سوبيخانو يمكن اعتبار هذه الرواية **محاكاة هزلية ساخرة للرواية الاجتماعية بشقيها كشاهد على معاناة الشعب وشاهد على تدهور الطبقة البرجوازية**[1]. فى ذات الوقت الذى تعلن فيه هذه الرواية عن انتهاء "الواقعية الاجتماعية" فإنها تحتوى على عناصر تجديد سوف يستخدمها الروائيون فيما بعد فى الستينيات والسبعينيات. كما تظهر فى أسلوب مارسيه خاصية مميزة وهى "الباروكية"، من خلال التطلعات والطموحات المفرطة لشخصية **بيخو أبارتى**، الذى يمثل البحث المحموم ليس فقط عن عالم الحس وإنما عن عالم الغريزة.

هناك مفاتيح روائية مشتركة بين هذه الرواية وباقى روايات مارسيه وخاصة رواية **لو أخبروك أنى سقطت**، حيث يلاحظ ما يلى: اهتمامه البالغ بعالم ضواحى برشلونة ونقده المترع بالمرارة والسخرية للتجارب الثوريه لشباب الجامعات منذ عام 1956، وميله إلى المواقف الملتبسة، وإلى الإبهام.

من بين خصائص الصياغة الزمنية للحكاية التى تقوم عليها رواية **الأمسيات الأخيرة مع تيريسا**، أنه على الرغم من أن الرواية تميل إلى الأفقية، إلا أن السياق الزمنى تعتريه رجوعات إلى الوراء ليشرح فيه الراوى الدوافع وراء تصرفات الشخوص. هذه الرجوعات الزمنية التى درسها إنريكى موجيرى[2] يستخدم فيها الأساليب التالية:

1- وصف كلى المعرفة للماضى من داخل الشخصية نفسها أو من خلال الراوى فى ضمير الغائب.

2- وأيضا "الفلاش باك" الذى يشير إلى أحداث هامة.

3- الإشارة إلى الماضى من خلال تقنية المناجاة الذاتية لماروخا، وتقدم شخصيات هذه الرواية من خلال المتحدث الأساسى ومن خلال دورها فى الحكاية.

أما مانولو ريس، ولقبه بيخو أبارتي، فيمثل محاولة اكتساب القيم البرجوازية من خلال العلاقة العاطفية التي تربطه بشخصية تيريسا المنتمية إلى هذه الطبقة. أما تيريسا -الشخصية النسائية- فتجسد ملامح الشابة الجامعية التي تبحث عن القيم المضادة لقيم الطبقة البرجوازية المتمردة عليها. من أجل هذا تنخرط في الجماعات القطلونية* الثورية إبان عام 1956 وتوجه مشاعرها، بعد رفض لويس تريامى لها، نحو شاب من حي مونتي كاميلو ولكنها تفشل في إنجاح هذه العلاقة وتعود محبطة إلى الطبقة البرجوازية التي تنتمي إليها.

والرواية في مجملها ليست سوى نقد لاذع للواقع الاجتماعي والسياسي، ينطلق من طروح أيديولوجية ساذجة، بيد أن كاتبنا عبر عن الإحباط والفشل الذي اعترى العالم البرجوازي في أعقاب الحرب الأهلية بنبرة أعلى وأشد في رواية **حكاية ابنة العم مونتسي المربية**، وبالأخص بانتحار **مونتسي** الرمزي .

ويظهر موقف مارسيه النقدي والأخلاقي من البرجوازية والكنيسة ليس فقط على مدار الحكاية المرحة التي تتناول العلاقة بين **مانويل ريس** المسافر وابنة العم نوريا، ولكن من خلال الحكاية التي يعكسها لنا، وتخص شخصية أخرى وهي مونتسي وعلاقتها بباكو بودجاس، صاحب الجمل الآتية: **أردت أن أعرف لماذا يصرون هكذا على اتهام الشعوب المتخلفة والمقهورة عندما تحاول التمرد والثورة بأنها عنيفة وعدوانية؟ سألته: ترى أليست السلطة التي تمارسها عليهم الأقليات المتميزة صورة من صور العنف والعدوانية؟ أليس الجهل والجوع والفقر صورا للعنف؟ لماذا لم تطلقوا البتة على هذا عنفا ووحشية؟**

وإذا كانت شخصيات هذه الرواية غامضة الملامح باستثناء **مونتسي**، فإن نقد الكاتب للبرجوازية التقليدية يظهر جليا وواضحا.

تردي حقبة

تعتبر رواية **لو أخبروك أني سقطت** أكثر إتقانا من غيرها، فعلى مستوى المضمون، تقدم معالجة فنية عالية المستوى للموتيفات التي تناولتها روايتا **الأمسيات الأخيرة مع تيريسا** و**حكاية ابنة العم مونتسي المربية**، أما على المستوى التعبيري فقد

---

*نسبة إلى إقليم قطلونيا الإسباني وعاصمته برشلونة.

فاقت الروايات الأخرى فى ثراء أساليب السرد وإمكانـــات اللغـــة.

يشير ديونيسو ريدرويخو فى مقدمة الرواية إلى الخطوة الكبـيرة الـتى حققـها مارسـيه منذ أعماله الأخيرة وحتى هذه الرواية؛ فمن وجهة نظـره، يمثـل مارسـيه النقـد الذاتـى والنضج فى آن واحد، فهو يؤكد ذات الجماعة من خلال ضمـير المتكلـم المتحـدث عـن الجماعة، الأنا الجمعية كسمة مميزة لرواياته، والذى من خلالـه تـدور أحـداث الروايـة وكذا من خلال الاعتراف أو الاسترسال كصورة للمناجاة الذاتيـة، كمـا يـبرز الخيـال كوسيلة لرسم شخصيات الأطفال كشهود على الأحداث ممـا يسـاعد علـى اسـتجابة المادة لمقومات التشكيل الأدبى عن طريـق قـوة الخيـال. وحـتى الآن فـإن روايـة **لـو أخبروك أنى سقطت** من أكثر روايات مارسيه تعقيدا فى بنائها بسـبب تعـدد الأصـوات الساردة للأحداث، واختفاء صوت الكاتب تقريبـا. وترجـع هـذه الروايـة بأحداثـها إلى الوراء، من خلال ذكريات **سارينتا** -وهو الآن الحـارس **نيتو**- انطلاقـا مـن حـادث وقع لصديقه **خابا**، جامع الخـرق والـذى بطـرق مشروعـة وغـير مشـروعة تسـلق وضعا اجتماعيا مرموقـا.

تمتد أحداث الرواية من الحـرب الأهليـة(1936-1939) حـتى السـتينيات. وكـان لحقبة الأربعينيات أهميـة كبـيرة، فيظـهر الأسـلوب السـاخر للكـاتب فى الصـورة الكاريكاتورية للمنتصرين كما يظهر -وإن يكن بدرجه أقـل- فى تصويـره للجماعـات السرية التى تحولت فى نهاية الأمر إلى جماعات همجية ومعتدية، أمـا رقـة ورهافـة حـس المؤلف فتصل إلى ذروتها عند تصويره لأطفال الأحياء الشعبية الفقـيرة، فلقـد أكـد هـو نفسه أن الرواية تقدم جولة فى غاية الحساسية عبر المناخات الـتى جـرت فيـها طفولتـه:

إنه وداع خفي يغمره الشوق لطفولته ولكن من المؤسف أنه بالغ في رسم التردي الجنسي بتفصيلات لاضرورة لها.

حققت LAS AVENTIS - أو"الحكايات الخياليـة الـتى يخترعـها أطفـال مشـردون على هامش الأحداث"- نجاحا كبيرا، حيث كانت بديـلا للواقـع الوحشـى، إنهـا أداة شعرية فى الوقت الذى تعادل فيه الواقع، تقـدم حكايـات جديـرة بـالبحث والتحقيـق فيها لتخلق لبسا بين الواقعي والمتخيل، فهو يعتمـد الخيـال فى التعبـير عـن الفوضـى فى الأعوام التى تلت الحرب الأهليـة.

"إن أفضل حكاية متخيلة -هكذا قيل عن الرواية- كانت تلـك الـتى لم يكـن لهـا

شكل محدد، تلك التى لم يبذل فيها مجهود عند اختراعــها حــتى تصبــح معقولــة ويمكــن تصديقها" -"فوقتئذ لم يكن لشىء معنى"- فمن خلال "الفــار°س" أو المــنزل يعــبر عــن المستوى الأخلاقى فى إسبانيا، تماما كما فعل، فى زمن آخر، كـــل مــن كيبيــدو وبــايى إنكلان. إن الغريزة هى محرك أى تصرف متجاوز للحــدود، وخاصــة-بنــاء علــى رأى الكاتب- فى ربيع العمر،ربما لأنه حينئذ يجد متعة فى كل ما هــو محظــور، أمــا الكــاتب فى هذه الرواية فيتناول أية تجاوزات فى المجتمع بطريقة تشخيصية علاجيــة للكشــف عــن التدنى الأخلاقى فى عصره متهكما منه بأسلوب مجازى من خلال العنــوان الــذى وضعــه للرواية وهو جملة مأخوذة من النشيد الخاص بكتــائب* فرانكــو.

ورواية **الفتاة ذات السروال الذهبى** غارقة فى عــالم مــألوف عنــد مارســيه، عــالم السخرية السياسية، الذى كان من أكثر الألوان الأدبية رواجــا بــين النــاس عــام 1976. وبطل الرواية كاتب كتائبى فقد مكانته وهيبته، فعــاش فى معــزل عــن النــاس ليكتــب مذكراته، هادفا بذلك تمجيد ماضيه الذى مر أثناء زمن الأحــداث المؤســفة وهــو نفســه الزمن الذى تجرى فيه أحداث الرواية. فتقوم ابنــة أخيــه **ماريانا** -الفتــاة ذات الســروال الذهبى- بكشف زيف المجد الذى ينسبه عمها لنفســه. هــذه الفتــاة تعتــبر أنموذجــا لا أخلاقيا يقوم بمحاربة أساطيره الزائفة ببذاءة ألفاظها وتبجحــها، ومــن هنــا فــإن أهميــة الرواية تكمن على الأخص فى العلاقة الجدلية بين العــم وابنــة الأخ.

ما هى حقيقة الأحداث التى جرت فى الماضى والتى يقــوم العــم باســترجاعها؟ تلــك الأحداث التى شكلت شخصية **لويس فورست**، العــم الــذى يحــاول الآن البحــث عــن هويته؟ هذه الإشكالية -التى تنم عن ســخرية سياســية يســتخدمها مارســيه فى هــذه الرواية- تعبر عن الخدعة الكبرى التى أوقعتنا فيها خرافــات تاريخنــا المعــاصر.

قد لا تصل هذه الرواية إلى مستوى **لو أخبروك أننى سقطت** ولكنها تدلل على نضــج مؤلفها كروائى، فتحويل الواقع إلى خيال وإدخال القارىء فى عالم من خيال الظل يعبر مــن خلاله عن فلسفته الأخلاقية، يعتبر من النجاحات التى حققها الكاتب فى هذا العمل،كما أنهــا تعبر عن معاناة الكتاب الإسبان من الإحساس بالخديعة انطلاقا من إحداثيات الزمن الراهن.

---

*حركة سياسية فاشية ممثلة فى عدة منظمات موالية للجنرال فرانكــو، وسنشــير إلى مــن ينتســب إليــها بكلمــة كتــائبي -(ت)

ترى هل هذا الشعور هو الذى يدعم اتجاه التغريب فى الرواية؟ ويربط بين مارسيه وكتاب القرن السابع عشر الذين كانوا يقدمون أعمالا تسخر من الوضع الأخلاقى فى إسبانيا؟ فبناء على عبارة المؤلف فى صفحة221 فى الكتاب فإن هذه هى الأصداء التى يخلقها الأدب المتميز. ومع ذلك فإن الرواية لا تعنى خطوة جديدة إلى الأمام، فهى كعمل روائى لا يتجاوز مضمونه اقتباسا من هنرى جيمس عندما يقول: **آباؤهم القدماء لم يستطيعوا تحقيق شيء كبير للمستقبل ، ولكنهم فعلوا ما استطاعوا فى الماضى**، فهذه من أولى الفقرات التى ترمز بدورها إلى موقف الكاتب من الإيقاع السريع والمحموم للعصر الحاضر وانحطاطه، **فى تقعر الأمواج السريع ،التى ترتفع ثم تنهار وتتلاشى، تظهر طحالب ميتة، وآخر شعاع من الغروب.**

يوما ما سأعود

رواية خوان مارسيه هذه تشارك فى العالم الخيالى الذى قدمه الكاتب فى أعماله: برشلونة الأحياء الفقيرة، حيث يحلم الأطفال والشباب بقصص وحكايات خيالية يحملون بها قساوة الواقع مثل **لو أخبروك أنى سقطت**؛ وتلك التى تتناول البرجوازية القشتالية مثل **حكاية ابنة العم مونتسي المريبة** أو **الأمسيات الأخيرة مع تيريسا**.

يوما ما سأعود رواية أفقية يروى أحداثها شخص فى ضمير المتكلم لا نعرف عنه شيئا سوى أنه رفيق **نيستور**، ابن أخي البطل الذى من خلاله نتعرف على القالب البطولى الذى ترسمه الرواية للقناص المحترف **جان جولفير مون**. أما الغموض الذى يحيط بشخصية الراوى فى هذه الحكاية فهو أسلوب عهدناه من المؤلف، فلقد اتبع نفس الأسلوب فى رواية **لو أخبروك أنى سقطت**، ولو أن حضور الراوى المبهم فيها كان أقل ليعطى فرصة لضمير الغائب وللحوارات بين الشخصيات فى سرد الأحداث والسير بها نحو الأمام.

إن الزمنين الروائيين: زمن الذكريات الذى يشير إلى المحاولات الثورية والإرهابية التى قام بها **جان جولفير** فى أعقاب الحرب الأهلية والتى رفعته إلى منزلة البطل عند جيرانه؛ والزمن الفعلى لأحداث الرواية، وهو عودة **جان جولفير** عقب خروجه من السجن محاولا استئناف حياته من خلال الالتحاق بعمل بعيد عن الثورات، ولكنه فى النهايه يفشل فى ذلك، ويغتاله رفقاؤه الذين كانوا يشاركونه فى الماضى أفعاله الثورية الإرهابية.

وازدواجية الزمن الروائى هنا تعبر عن المعنى الذى تتضمنه الرواية: الشعور بالخيبة الــذى يعترى من كانوا ينتظرون **جان جولفير** لينتقم لنفسه وهو ما يرمز إلى المغايرة الكبيرة بين مــا نتخيله ونتمناه وما هو واقع. ولكن الغموض الذى تثيره الشخصية الجديدة، القناص المحــترف **جان جولفير**، عند جيرانه ومعارفه هو الأسلوب الذى اتبعه الكاتب ليكشف عن الواقع بكــل ما فيه من عنف وظلم وفساد. أما العبارات التى تتصدر الأجزاء الأربعة للرواية فهى غايــة فى التعبير والإيحاء، ابتداء من الأجزاء الشعرية المأخوذة من الأوديسة والتى تشيد بالبطل:

"إنه يرقد الآن فوق عباءتــه

وريح ثابتة تتخلل شعيرات رأسه الهادئــــة،

كحقل هجرته الطيــور،

أغنية فى الظــلام".

وإلى عبارة غوستاف فلوبير التى يختم بهـــا الكتــاب: **جميع الروايات غرقت في الدهماء والقــاذورات، لــذا آن الأوان للقضــاء عليــها.**

ويبقى الإيحاء بالثراء الداخلى لبطل أزاح القناع عن خداع العنف والانتقام وبعض المثـــل التى تتأسس على الانتقام بدلا من العدالة. ويظل الإنسان، **جـان جولفير هـون**، **أو القــاضى** الفاقد الذاكرة، **كلين**، عاجزين، ولكنهما قادران على إثارة رد فعلى إيجابى عند القارئ. **يوما ما سأعود** رواية تعتمد فى الغالب موضوعات وتقنيات سبق أن استخدمها الكاتب فى روايتــه **الأمسيات الأخيرة مع تيريسا**، وفي رواية **لو أخبروك أننى سقطت**، ولكنها مع ذلــك تمثــل خطوة إلى الأمام لإثبات تفرد الكاتب وتميزه، وقدرته التعبيرية فى استرجاع الذاكرة وما جرى من أحداث فى الماضى، كما أنها تؤكد على الأساليب الجمالية السردية التى يملكها الكــاتب فى أعماله. إن خوان مارسيه، الذى يعرف نفسه كروائى قطلونى يكتب بالإسبانية، يعترف بــأن الواقع هو الذى يهمه، كما أنه يعشق الحقيقة التى يخترعها الخيال وأنه يكتب للدوافع فنية جمالية وهى: تنظيم الفوضى التى بداخله وفى كل ما يحيط به وفى فنون التعبير. وهو يهتم بالبحث عن الصوت الذى يحكى قصصه وحكاياته أكثر من انشغاله بالأساليب الفنية للكتابة. وبــــالفعل، استطاع أن يحقق ذلك في روايته **يوما ما سأعود**.

ضابط شــجاع .

فى روايته الأخيرة، **ضابط شجاع**، يجدد الماضى القريــــب -أى الســتينيات- ويجــدد

بينها موتيفاته الأدبية التى تضمنتها روايته السابقة وهى حيـــاة وغمـــوض أحيـــاء برشـــلونة الفقيرة، وذلك بالهروب من الواقع البذئ إلى الحلم من خـــلال المتخيـــل الجمعـــى، ويقـــدم كتقنية جديدة سيناريو ســـينمائى مـــن خـــلال الخطـــاب الســـردى؛ وكســـائر رواياتـــه الأخرى فإن السخرية والتهكم والنبرة الباتوسية والحانيـــــة هـــى أســـاليب فنيـــة يوظفـــها ليظهر حقارة عصر يحاول الكشف عن غشــــه وخداعـــه.

العشيق الثنائى اللغـــة

يدور الكتاب داخل العالم الروائى الذى يتمـــيز بـــه الكـــاتب، المجتمـــع فى برشـــلونة بشقيه الأساسيين: البرجوازية ثم الضواحى الـــتى يتحـــدث أغلـــب مـــن يقطنـــها باللغـــة الإسبانية. أما حكاية الكتاب الذى يؤدي دور البطولة فيها مـــهاجر مـــن إقليـــم إســـبانى آخر، يتزوج من فتاة من الطبقة البرجوازية، فهى الركـــيزة الـــتى يعتمدهـــا مارســـيه فى شرح وإبراز الصدام الذى يحـــدث بـــين الثقـــافتين القشـــتالية –وتمثـــل غالبيـــة الأقـــاليم الإسبانية الأخرى– والقطلونية القومية ومشكلة اللغة الـــتى تطـــرح نفســـها فى قطلونيـــا، والتى تناولها فى الرواية من خلال بحث الأبطال من هويتهم. إنهـــا روايـــة أخـــرى يثبـــت من خلالها الكاتب مهارته وأداءه المتمـــيز.

معلومات عن خوان مارســـيه

ولد فى برشلونة، فى الثامن من يناير عام 1933، وهـــو ابـــن بـــالتبنى لـــزوج وزوجـــة من أصل ريفى، انتقلا للعيش فى برشلونة أثناء الحكـــم الجمـــهورى. فى عـــام 1959، بـــدأ فى نشر أعماله فى المجلات الأدبية؛ مـــن عـــام 1955، اشـــترك فى تحريـــر مجلـــه محـــدودة الانتشار كناقد للأعمال الفنية. وهو كاتب علم نفســـه بنفســـه، ويعـــرف نفســـه بأنـــه روائى قطلونى يكتب بالإســـبانية.

الهوامـــش:

---

(1) انظر: الرواية الإسبانية فى زمننـــا ، مدريـــد: Prensa Española ، 1975.

(2) انظر مجلة كراسات اسبانوأمريكية : عـــدد 279، ص487 ومـــا بعدهـــا.

رواج أعمال اثنين من كتاب المنفى في السبعينيات

ماكس أوب (شهادة مؤثـــرة)

يرجع حضور مــــاكس أوب علـــى الســـاحة الأدبيـــة الإســـبانية فى الســـتينيات إلى الروايات المختلفة التى نشرت له والتى تضم سلسلة **المتاهــــــة الســـحرية** (روايـــة يشـــير مضمونها إلى الحرب الأهلية) التي إلى ذلك الوقت لم تكن طبعـــت باللغـــة الإســـبانية.

فى المشهد المعـــاصر

ماكس أوب من كتابنا المعاصرين الذين يثيرون انتباه النقاد والدارسين لتعدد الأجنـــــاس الأدبية التى يقدمها، سواء المسرح أو الرواية أو الشعر أو المقال، وللأســـاليب الفنيـــة الـــتى يوظفها فى أعماله. يضاف إلى ذلك الزمن الذى قدر له أن يعيش فيه: فقد بـــدأ المؤلـــف فى حقبة الطليعة مع بدايات القرن، وجرت حياته وهو فى تمام نضجه خلال أعوام درامية كتـــب عليه أن يعيشها من خلال فكر الذين انتهى بهم الأمر إلى الهزيمة.

ليس من الغريب فى وقت الأزمة، وفى مقدمـــة الطـــرق الـــتى مـــر بهـــا تاريخنـــا فى الستينيات، أن تكون السياسة ضمن اهتمامات الأدب بشتى فروعه، فـــإذا كـــان مـــاكس أوب، حتى الستينيات، لم يكـــن معروفـــاً إلا فى دوائـــر الدارســـين مـــن خـــلال بعـــض الأعمال التى نشرت له فى إسبانيا -**شارع باليـــردي** (1968) و**جوســـيب توريـــس كمبالنس**(1970)؛ وبنماذج من مسرحه مـــن خـــلال مجلـــة "الفصـــل الأول" وبعـــض الكتب التى نشرت له فى المكسيك-فإنه منذ عام 1978 بدأ فى الانتشـــار مكتســـباً شـــهرة جماهيرية بنشـــر جميـــع أعمالـــه الروائيـــة والشـــعرية والمســـرحية. وإذا طرحنـــا جانبـــاً الاعتبارات الخارجة عن نطاق الأدب ووضعنا فى الحســـبان الحقبـــة الـــتى ينتمـــى إليـــها والجماليات الفنية التى ساهمت فى تكوينه، علينا أن نصنـــف هـــذا الكـــاتب بـــين أعضـــاء "جيل 1927" الشباب، أولئك الذيـــن بـــدأوا الكتابـــة فى أعـــوام الحكـــم الجمـــهورى فى إسبانيا، أي من بين روائيى هذا الجيـــل ذوى الخـــط الواقعـــى والنقـــدى وينتمـــى إليـــهم فرانثيسكو أيالا وأركونادا وليديسما ميراندا. من جـــانب آخـــر، فـــإن مضمـــون روايتـــه

الذى يشير أولاً إلى الحرب الأهلية من خلال اشتراكه فيها وكتابته لمعظم أعماله أثناء وجوده فى المنفى، جعل أعماله تتبوأ مكانة رفيعة بين تلك التى تناولت الحرب الأهلية الإسبانية والتى أطلق عليها "رواية المنفى"، ذلك الجنس الروائى الفرعي الذى قدمه أيضاً رامون خوتا سندر وأرتورو باريا وثيسار أركونادا.

صحيح أنه بين 1925 و1936 نشر أعمالاً نثرية ومسرحية، لكنها ليست كثيرة وكانت تدور فى إطار المذاهب والتيارات المنتشرة حينئذٍ بكثرة -ومنها مذهب إطراح النزعة الإنسانية عن الفن-، لهذا كان عليه أن يتلقى صدمة الحرب حتى يتحول إلى كاتب شاهد على عصره وملتزم بواقعه. من هنا تتضح الفكرة التى يحاول ماكس أوب شرحها فى خاتمة كتابه المنتمى إلى المرحلة الأولى التى أشرنا إليها الآن وعنوانه أنا أحيا، الذى نشره بعدئذ فى المكسيك عام 1953 فى طبعة محدودة: **لقد كتبته بصورة متقطعة عندما أحاطت بنا الحرب. وعند قراءة هذه المقطوعات النثرية التي اعتقدت عند كتابتها أنها ستكون أعظم كتاب ألفته، أرى أنها ستظل ناقصة إلى الأبد؛ وأنا أتركه كما كان في عام *1936*. لقد حملني العالم بأشياء أخرى قد تكون عسيرة أو لا تكون، ولكني في جميع الأحوال، أهدي كتابي إلى نفسي، للذكرى.**

تكوينه

على الرغم من أن الكاتب يؤدى صلاة الجنازة على كل ما قدمه حتى عام 1936، إلا أنه من المؤكد أن سنوات تكوينه وشبابه ظلت عالقة بالأعمال التى قدمها بعد ذلك، فهو نفسه يؤكدها عندما يتحدث عن الأصول والتأثيرات.

ولد ماكس أوب بباريس، فى الثامن من شهر يونيو سنة 1903، في عائلة يعمل أفرادها فى التجارة، من أب ألمانى وأم فرنسية، وأقام فى باريس حتى الحرب العالمية الأولى ودرس فى "كوليج رودان" حيث تلقى تربية كلاسيكية. أجبرت أحداث الحرب العالمية الأولى العائلة على الانتقال للعيش فى إسبانيا تاركة ممتلكاتها التى بيعت فى مزاد علنى على اعتبار أنها من ممتلكات العدو. لجأت الأسرة إلى بلنسية(إسبانيا) حيث حصل ماكس أوب على شهادة إتمام المرحلة الثانوية وكان خوسيه جاوس (الأديب الإسباني)،من بين آخرين، زميلاً له فى المدرسة. لم يلتحق بالجامعة لأنه تفرغ لمساعدة والده الذى عمل تاجراً متجولاً فى شرق إسبانيا، ومنذ هذه المرحلة بدأ يظهر

نتاجه الأدبي، لم يبدأ بكتابة الشعر رغم أنه شاعر، وإنمـــا بـــدأ بكتابـــة المســـرح، وهـــو نفسه قسم أعماله التي أنتجها وعمره يـــتراوح بـــين الرابعـــة عشـــرة والخامســـة عشـــرة (1917–1918) إلى قسمين: الأول أثناء عام الإضراب والثـــورة الروســـية، والثـــاني عـــام سلام فرساي. وأوضح الكاتب أنه يجد سهولة بالغة في التعبـــير عـــن نفســـه مـــن خـــلال الشخصيات المتعددة في أعماله، مما جعله يعتـــبر المســـرح خـــير وســـيلة لعـــرض أفكـــاره ومعتقداته لاعتمـــاده تعـــدد الشـــخصيات. هكذا بدأت بكتابة المسرح، وفي الواقع، إلى الآن ما زلت أكتب مسرحاً؛ هكذا يجيـــب في حـــوار لمجلـــة "الفصـــل الأول" في العـــام الأخير من حياته. إن فن التعبير عن النفس عن طريق الشخصيات هـــو الـــذي وجهـــه إلى الرواية جاعلاً هذه الخاصيه سمة تميز رواياتـــه.

لقد كان يشبع ميوله الأدبية عن طريق الاشتراك في العديـــد مـــن المجـــلات الفرنســـية والبلغارية والإيطالية، بالإضافة إلى التعرف على المذهب التعبـــيري الألمـــاني... كمـــا تـــأثر تكوينه الأدبي بمجلة "المجلة الفرنسية الجديدة"، وبمجلة "إسبانيا" التي كـــان يكتـــب فيـــها كل من الفيلسوف الإسباني أورتيجا إي غاســـيت وديـــات كـــانيدو ومـــانويل أثانيـــا وأركيستاين، وجميعهم من كبار مفكري إسبانيا في ذلـــك الوقـــت.

أعماله الدرامية

يعلن ماكس أوب عن تأثره الكبير بكوبوCOPEAU في مســـرحه، مـــن حيـــث زهـــده وتقشفه في تقديم العرض المسرحي، كما تأثر بـــالمذهب التعبـــيري وبالإســـبانيين أونـــامونو وبابي إنكلان، وهو يرى أن العنصريـــن الأساســـيين في المســـرح همـــا العمـــل المكتـــوب والممثل، لهذا فإنه يستنكر اعتبار المسرح استعراضاً. وبالرغم مـــن أن هدفنـــا هـــو تنـــاول أعمال ماكس أوب الروائية إلا أن إلقاء الضوء سريعاً علـــى مســـرحه سيســـاعدنا علـــى انتهاج الطريق الصحيح الذي يؤدي بنا إلى فهم أعمالـــه بأكملـــها. والســـمة الأولى الـــتي تميز مسرحه هي أن أغلب أعماله الدرامية تأتي في شـــكل مســـرحيات قصـــيرة لا يخضـــع فيها لأية قواعد شـــكلية.

خوسيه مونليون JOSÉ MONLEON، في مجلده بسلسلة "تاوروس" TAURUS النقدية والـــذي يتناول فيه مسرح ماكس أوب، يعتبر الدراما التي قدمها ماكس أوب شاهداً علـــى خبرتـــه الكبيرة في المحن التي أصابت حضارتنا؛ مسرح نقدي في الغالب، وأيديولوجي ذو طابع سياسي.

و تميزت المســـرحيات الـــتي قدمـــها في "مســـرحه الأول" (1935–1937) بـــالمضمون الأدبي الخالص، وكذ: أعماله الأخرى التي أطلـــق عليـــها **مســـرح المحـــن** (35–1937)، وله هدف تعليمي. كتب أول عمل في السلسلة الأخيرة للمســـرح المدرســـي، أمـــا بقيـــة المسرحيات فكتبت على حافة الحرب الأهلية، حيـــث كـــانت تطـــالب بتدخـــل مؤخـــرة الجيش بشكل حازم وجاد في إنهاء الحرب؛ ونود أن نلفـــت انتبـــاه القـــارىء إلى الأهميـــة التي يمنحها الكاتب لتقديمه مســـرحيتيه"الحقـــل المفتـــوح" و"حقـــل الدمـــاء" إلى الفـــرق المسرحية التي كانت تقدم عروضها أثناء الحرب الأهليـــة في الجـــانب الجمـــهوري.

أما "المـــسرح الكبير" الذي قدمه فيتكون مـــن مســـرحيات طـــــويلة: "ســـــان خوان" و"الحياة الزوجية" و"اختطاف أوروبا"، ويلاحـــظ في هـــذه المســـرحيات الشـــعور بالخيبة إزاء مجرى التاريخ. كتب هـــذه المســـرحيات أثنـــاء الحـــرب العالميـــة الثانيـــة، في المكسيك، حيث انتقل للإقامة بصفة دائمة بعد إقامتـــه في بـــاريس وانتقالـــه منـــها عـــام 1942 إلى الجزائر، وتعتبر كل من مسرحيتي "الحصـــار"و"لوحـــة أيقونـــات جـــنرال" مـــن الأعمال الطويلة أيضاً وكتبهما عـــام 1968.

يتناول مـــاكس أوب موضوعـــي المنفـــى والحنـــين إلى الوطـــن في سلســـلتين مـــن المسرحيات القصيرة وهما "المنفيون" و"الرجوعات"، كما قدم مجموعـــة مـــن المســـرحيات القصيرة في سلسلة عنوانها "مسرح إسبانيا فرانكو"، مســـرحيات تاريخيـــة تشـــوه وقـــائع وأحداث جرت في إسبانيا بـــين عـــامي 1946 و1948.

وبعد هذا المجمل للمشهد المسرحي عند ماكس أوب، يبقى رأي خوسيه مونليـــون: **إذا كان علي أن أرجع إلى مسرح أوب ،فإنني متأكد، على الأقل في البداية، من أنني لن أختار أياً من مسرحياته القصيرة، كي أوضح للمُشاهِد تلك الأحداث التاريخية المرتبطة بتكوينه النفسي والأدبي والتي كان يعتبرها أساسية في حياته.**

فـــنه الســـردي: بداياته ومصادره

توفر الدراما عند ماكس أوب مرتكزيـــن مـــهمين للقـــارىء عنـــد قراءتـــه لأعمالـــه الروائية: السهولة التي يجدها ماكس أوب للتعبير عن نفسه مـــن خـــلال الحـــوارات الـــتي تجرى بين الشخصيات، والتزامه السياسي. فكمـــا في المســـرح، كـــانت أعمالـــه النثريـــة الأولى، **جغرافيـــا** (1929) **والأسطورة الخضـــراء** (1933)، ذات سمـــة أدبيـــة بحتـــة،

أعمال نثرية غنائية. ويمكن اعتبار **لويس البريث بيترينيـــا** -روايتـه الأولى المنشـورة في بلنسية في 1934-، إلى حد ما، دليلاً تاريخياً علـى اعتبـار البطـل، وهـو شـخص مخدوع انتهى به الأمر إلى الانتحار، ممثلاً لانحطاط وفسـاد المرحلـة المعـاصرة. والروايـة مكتوبة في صورة رسائل، كما تكشف في ذات الوقت عـن سمـة مـن سمـات كاتبـها: هيمنته على مفردات اللغـة وتجديـده وخبرتـه في اسـتخدام الأدوات اللغويـة. ونحـن سنكتشف في ماكس أوب الراوي لأحداث وشـخصيات ومشـكلات أيـام الحـرب في روايته **المتاهة السحرية** التي سـيكتبها فيمـا بعـد، في عـام 1936. ويذهـب خـوان لويس البورغ، والذي لا يشك -في دراسـة خاصـة لـه- في أن روايـات مـاكس أوب هي أفضل الأعمال الـتي قدمـت في أدب المنفـى، إلى أن: **مـاكس أوب قد ألف كتبه بعاطفة -عاطفة متحيزة إلى أن وقـع فـي التشـيع- ولكنـه سيظل الدليـل الـذى لا يمكن دحضه على أنـه إنسـان يعبر عن نفسه مهما تكن النتائج**"[1].

وأول الملامح التي يجب إبرازها هي: البـنى الروائيـة المتعـددة المسـتخدمة في كتابـه **المتاهة السحرية**، وفي كل رواية من روايات هـذا الكتـاب،كمـا لـو كـان الواقـع المسيطر على العمل بشكل عام وعلى كل رواية مـن رواياتـه بشـكل خـاص يفـرض قوانينه الخاصة. فماكس أوب يحاول الإشارة إلى إسبانيا المنشـقة عـام 1936 عـن طريـق ما أسماه الشاعر والناقد الروائي إوخينو دى نورا بـ"الجوهـر البشـرى" الـذى يـؤدى إلى معنى جوهرى تاريخي. وليس غريباً أن بعض النقاد، عنـد التحـدث عـن أعمالـه، أو حتى ماكس أوب نفسه عندما يحاول شرح فنـه الروائـي، يذكـرون جميعـاً جـالدوس (الروائي الإسباني الكبير المنتمي أدبـه إلى القـرن التاسـع عشـر) وسلسـلة **الوقـائع الوطنية** التي ألفها، فـهذه السلسـلة تعتـبر بـالفعل مقدمـات لمـاكس أوب، وأيضـاً للكاتب بيو باروخا، ساعدتهما على تقديم هـذا النـوع مـن الروايـة المفتوحـة والمليئـة بالأحداث المثيرة. ومع ذلك، فكـل مـن مـاكس أوب وجـالدوس يعـرض الصـورة التاريخية المعاصرة من وجهة نظر مختلفة عـن الآخـر بـالرغم مـن أن هـدف أوب هـو تقديم شيء مشابه لعمل جـالدوس.

وهكذا كتب ماكس أوب يوم 12 مـارس سـنة 1968 رسـالة إلى المـؤرخ مـانويل تونيون دى لارا يحدثه فيها عن مشروعاته الأدبية فيقـول إن روايـة **شـارع باليـردى** (1961) هي الجزء الأول من **المتاهة السـحرية**، تمامـاً كـالجزئين الأول والثـاني مـن

النوايا الحسنة التي تتكون من روايتين تتناولان الحياة في مدريد في العشرينيات، كما أشار إلى عناوين روايات لم يتمكن من إتمامها مثل **حلبة المصارعة** [وتتناول انقلاب غالان وغارثيا عام 1931] **وباب الشمس** [وتتناول قضية المطالبة بالجمهورية1931]. بهذه الروايات كان يحاول إتمام حقبة تاريخية تكمل اللوحة الروائية التي يفترض أنه أكملها.

تبقى لنا سلسلة **الحقول** وتعتمد مصدراً أساسياً لها طفولة الكاتب ومعايشاته، بالإضافة إلى مصادر أخرى مثل أحداث "إعلان الجمهورية"وبعض الروايات والشهادات والذكريات. لذا يرجع التنوع البنيوي لهذه السلسلة إلى تنوع مصادرها وعناصرها، فهي أحياناً روايات وأحياناً أخرى قصص أو صور أو سرد أو حتى يوميات الكاتب بأسلوب شعري.

المتاهة السحرية

تقدم **الحقل المغلق** شخصية تقود الخط الروائي، **رفائيل لوبث سيرادور**، وتشير إلى الأعوام التي أعقبت الحرب الأهلية، أما مكان الأحداث فهو قرية بيير دى لاس أغواس التابعة لمقاطعة قشتليون، وبرشلونة حيث بدأت الحرب الأهلية، صراع طبقي محض من وجهة نظر ماكس أوب. تشير **الحقل المفتوح** إلى الفترة من 18 يوليو إلى السابع من نوفمبر سنة 1936 على ثلاثة مسارح للأحداث: بلنسية وبرغش ومدريد. بالرغم من أن مرحلة برغش لم تكن بارزة في الأحداث إذ لم تكن مقنعة بالشكل الكافي، وهذا يوضح إلى أي مدى يلغي الكاتب وجود الطرف المناهض في الصراع، ومع ذلك فإن بلنسية ومدريد يعبران عن مساوىء الحرب الأهلية الرهيبة ومضارها الاجتماعية والفكرية والدينية التي عاشتها مختلف الشخصيات التي تحمل أسماءها قصص الكتاب. وكما ذكرنا، فإن ماكس أوب يعبر عما يريد من خلال شخصيات أعماله ومن خلالهم أيضاً عن الخلاف في الطروح السياسية بين الاشتراكيين وباقي الأحزاب في فصل "بثنتي فرناليس" وكذلك وجهات النظر المختلفة في الثقافة والفن بالإضافة إلى بعض الآراء الدينية، وأذكر سريعاً مدى اشمئزاز الكاتب وهو يصف في **الحقل المغلق** حرق الكنائس في برشلونة في يوليو سنة 1936 ولذلك فهي روايات حركة وفكر أيضاً، ونلمس ذلك من خلال نظرة ماكس أوب للعالم والإنسان، نظرة

ثاقبة وغنية وأحياناً أخرى نظرة فقيرة ومنحسرة ، أمـــام مظـــاهر حياتيـــة توحـــى بمعـــان عميقة تدركها النفـــس.

هناك أطياف تاريخية رائعة تشير إلى واقعنا ولكن هنالك عجـــــزاً عـــن فـــهم ثرواتنـــا التاريخية وبعض القنوات الخصبة التى رسمـــت ماضينـــا.

حقل الدماء كتاب يقدم أكبر عدد من العناصر الروائية، منها اللوحة الـــــتى يرسمـــها للخلافات الزوجية التى يعيشها **باولينو كواريزو**، أو اللوحة التى يرسمها لشـــــخصية طريفـــة كشخصية أمين سجلات مدينة تيروال. أما مسرحا الأحداث فى هذا الكتاب، وهما برشـــلونة وتيروال، فيؤكدان-على الرغم من أن أحداث تيروال جرت بعضها فى الحرب- يؤكـــدان أن **المتاهة** هى أساساً رواية الخطوط الخلفية للحرب الأهلية، فتعبر عن الأزمة وعن أشخاص مـــن الطبقة المتوسطة يعكسون الاضطراب فى تلك الفترة الزمنية. وتشير**حقل المسلم** إلى ما حدث فى مدريد بين الخامس والثالث عشر من شهر مارس 1939، أى فى أواخر الحـــرب الأهليـــة؛ ففى هذه الرواية -كما فى روايات أخرى- تظهر شخصيات تاريخية ومعروفة كان لهـا دور فى إنهاء الحرب الأهلية: بسيترو وكسادو؛ يضاف إلى ذلك الشخصيات الخيالية. كمـــــا تعتـــبر هذه الرواية من أكثر الروايات تشاؤماً فى هذه السلسلة، فكلمة "خداع" تملأ صفحاتها تشاؤماً، أما شعاع الأمل الوحيد فيها ففى شخصية **روسا ماريا** ودعوتها إلى التضامن والوحدة.

وتحكى **حقل أشجار اللوز** الأيام الأخيرة فى الحرب الأهليـــة وبحـــث البطـــل **بيثنتى دالميس** عن **أسونثيون** التى ذهبت إلى مدينة لقنت عن طريق بلنسية بينما أتـــى هـــو مـــن مدريد؛ وترسم الصورة الفوضوية للمهزومين المتمركزين فى حقل "أشجار اللـــــوز"؛ وهـــى رواية تخلط الواقع بالخيال ليعرض الكاتب من خلالها أفكاره ونواياه.

الحكايات وتَـــفَجُّـــر جنس الـــــــرواية

امتد موضوع الحرب الأهلية وأصدائها فى سلســـلة مـــن القصـــص كونـــت مجموعـــة من الكتب مثل "إنها ليست قصص"،والتى تشير إلى العصر الـــذى تناولتـــه روايـــة **الحقـــل المفتوح**؛ و"قصص حقيقية"، الـــتى تقـــدم مشـــاعر الإســـبان الهـــاربين فى معســـكرات الاعتقال. وكتاب"قصص بعينها" ذو طابع مختلف وأقل واقعية، وبعـــض قصصـــه رمزيـــة؛ هذه القصص تلتقى فى خطها مع نصوص كتاب"قصـــص مكســـيكية"الـــتى تجمـــع بـــين الغموض السحرى والطابع الفلكلـــورى.

إن حدود هذه الدراسة لتجبرنى على تجنب التعليق على روايتين طويلتين سبقت الإشـــارة إليهما: **النوايا الحسنة** (1954)، التى تعيد بناء مدريد العشرينيات المثيرة للسخرية والتـــهكم مستخدماً أساليب فنية خاصة به، بالإضافة إلى السخرية الباروكية المميزة لـــه. أمـــا كتـــاب **جوسيب توريس كمبانالس** فهو يستحق أن نشير إليه بصفة خاصة، فبنـــــاء علـــى رأى أوخنيو دى نورا: **هذه الرواية ثورة فى عالم الرواية، تماماً كالتى بدأت فى ذلك القرن، بمعنى أن الرواية بـدأت شيئاً فشيئاً محملـة ومثقلـة بالاهتمامـات والمضـامين الفكريـة والتاريخيـة والأخلاقية والجمالية، إلخ.** فى الواقع، هذا الكتاب سيرة ذاتية لرسام قطلونى منســـى، يقـــوم بدور البطولة فى الرواية، وهذا هو الجانب الروائى فى الكتاب، فهناك بعض التواريخ جرت فيها أحداث عالمية هامة تتزامن مع إقامة الرسام بباريس، ويضاف إلى هذه الجوانب نصوص مـــن **جوسيب توريس كمبانالس والكراسة الخضراء**، وهى مذكرات للرسام أشبه بترجمـــة ذاتية له أو للوحاته والمناقشات التى دارت بين المؤلف والرسام الذى هرب مـــن بـــاريس إلى المكسيك ليحبس نفسه هناك بإرادته الكاملة ويحيا حياة طبيعية مع هنود "الشانولا".

يتميز أسلوب ماكس أوب ببنيته المعقدة غـــير المألوفـــة، تمامـــاً كمـــا ســـبق لنـــا أن شاهدنا فى روايات سابقة، بالإضافة إلى أنه يستغل الرواي، الـــتى ترمـــز فى مضمونهـــا إلى هذا الرسام على أنه "بيكاسو" الفاشل، ليعكس الظروف المعيشـــــية فى قطلونيـــا فى أوائـــل القرن ومظاهر تطور الفن الحديث فى باريس فى تلـــك الفـــترة.

التقنيات وعاطفة الحنين إلى الوطـــن

فى هذه الرواية، وكما في سائر أعمال ماكس أوب، تظـــهر أهـــــــم الخصـــائص الفنية التى تميز الكاتب، فمن الناحية التقنية، يســـتخدم أدوات الروايـــة المعـــاصرة: تحليـــل اللاشعور عن طريق وجهات نظر الشـــخصيات، والمناجـــاة الذاتيـــة، والتحليـــل النفســـى والسرد البطئ والمتأنى للأحداث والنثر الغنائى. وهناك سمة أخـــــرى تســـم أســـلوبه وهـــى امتلاكه لناصية اللغة: فهو تارةً يوظف اللغه توظيفـــــاً فنيـــاً، وتـــارةً أخـــرى يســـتخدمها كعنصر استفزاز و إثـــارة.

يقول الناقد الروائي الإسباني خوان لويس البورغ: **بجانب الغزارة الثقافية فى أسلوبه، هناك رافد شعبى يجرى فى جسد مـاكس أوب يجعله يوظف دون تكلف أو تصنع أعم الأساليب وأكثرها ابتذالاً** (وقد سبق أن تحدثنا عن كلماته البذيئـــة) **سواء أكانت أساليب**

إقليمية أو تركيبات هابطة أو مدلولات غريبة، أو أمثال شعبية أو تراكيب خاصة بإقليم بلنسية، أدخلت على اللغة القشتالية (الإسبانية) بتبجح لغوي.

وعلى الرغم من عدم وجود مساحة كافية للتعليق على مظاهر رؤيته للإنسان والتي تعكسها أعماله، إلا أنني سأشير بصفة عامة إلى أسلوب معاملته للمرأة من خلال أعماله، فهو يحصرها في قالب جنسي يجردها من آدميتها ومن قدرتها الإنسانية على الانفتاح على آفاق الفهم و الإبداع والمعرفة.

كما أود الإشارة إلى شعور الحنين إلى الماضي الذي يسري في أعماله ويكشف لنا عن هذا الكاتب الذي هجر وطنه في عام 1939 وعاش في المكسيك على هذه الذكرى حتى وافته المنية في عام 1972. ففي **الدجاجة العمياء**[2] -وتدور حول سفرته إلى إسبانيا في عام 1970- يحكي لنا عن الأثر الذي خلفته فيه وكيف أنه لم يكن مستعداً لتقبل "إسبانيا" جديدة، مرحة، مزدهرة. ويفصح الكاتب عن هذا الحنين في كلماته لابن شقيقته: **بلا وعي منك، ترى الأشياء على غير حقيقتها. تبحث عنها كما كانت من قبل وتحاول أن تتخيل حالها لو أنك لم ترحل.**

العوالم السردية عند فرانثيسكو أيالا

فرانثيسكو أيالا روائي ذائع الصيت في فترة الستينيات. وابتداء من عام 1980، وفي أشهر قليلة، منح الجائزة الوطنية للآداب، شعبة السرد والرواية، عن الجزء الثاني من رواية **ذكريات ونسيان**، التي يتحدث فيها عن "المنفى"، كما منح مقعداً في الأكاديمية الملكية الإسبانية للغة. وأيالا كاتب أمضى سبعة وثلاثين عاماً خارج إسبانيا، في أعقاب اندلاع الحرب الأهلية. في البداية، سافر إلى الأرجنتين؛ وبعد ذلك اشتغل بتدريس الأدب في أقطار وجامعات أمريكية مختلفة.

وهذا الكاتب الغرناطي الأصل أتم دراسته الثانوية والتحق بعد ذلك بكلية الحقوق في مدريد، ولم يعق تكوينه كرجل قانون ودارس لعلم الاجتماع لم يعق توجهه الأدبي. فعندما سئل أي نشاطاته أقرب إليه -ومن أعماله "رسالة في علم الاجتماع" التي نشرت في بوينس أيرس عام 1947، و"مدخل إلى العلوم الاجتماعية"، مدريد، عام 1952- لم يتردد في التأكيد على أن أقربها إلى قلبه هي أعماله السردية.

بدأ يكتب وهو في السادسة عشرة من عمره، وكله حماس وأمل في أن تنتشر

كتاباته، فلقد اعترف بأن إحساسه بالتوقد الأدبي الإبداعي كان دائماً مــــايلح عليـــه منـــذ طفولته. لهذا: أخذ يغذى هذا الأحساس بقراءاتـــه المختلفـــة، محـــاولاً **استخلاص أسلوب خاص به مـن بين أكثر وأشد الأساليب اختلافاً وتناقضاً.**[3]

فى هذه السن بالتحديد، خرج من غرناطـــة، وكـــانت تلـــك فـــترة حاسمـــة -كمـــا قال- فى حياته حيث أثرت على كتاباته وهو فى مقتبـــل عمـــره، فلقـــد كـــان يســـتدعى هذه الفترة من خلال تأملات شعرية الأسلوب، تعكس حنينه الشــــديد إلى أيــام الطفولـــة والمراهقة، وهذا ما يمكن ملاحظته فى آخـــر كتاباتـــه.

بدأت الساحة الأدبية فى مدريد أثناء العشـــــرينيات فى اســـتيعاب إصــــدارات متـــأثرة بالحركات الكلاسيكية الجديدة والرومنطيقيـــــة والواقعيـــة و"الحداثـــة"(الحركـــة الشـــعرية المعروفة مع أواخر القرن الفائت في الأدب الإســـــباني والإســـبانوأمريكي، ومـــن روادهـــا شاعر نيكاراغوا روبن داريّو-ت). وقـــد دفعـــه هـــذا المنـــاخ المتنـــوع إلى الاشـــتراك فى حركة التجديدات الفنية التى أعقبت حركـــــة الحداثـــة. **والآن ومع تقدم السن** -يقـــول أيـــالا- **يرضيني أن أثبت أن واحداً من نقادى،** "اســــتيى اريشـــــارى"ESTELLE IRIZARRY، **يعترف بأن أسلوب أعمالى الأولى تميز بلهجة خاصة أو أسلوب جديد كموقف إزاء عالمنا**[4] . فى عدة مناسبات، يؤكد الروائـــى فرانثيســـكو أيـــالا أن أعمالـــه، إلى جانب أساليبها الفنية المتميزة والتراكيب اللغويـــــة الجديـــدة الـــتى يمكـــن للقـــارئ أن يلمحها بنفسه، لها تفرد خاص وتعبر دائماً عن شـــــئ واحـــد: **اسمح لى أن أصر على أن مادة كتاباتى لا تتغير، من "الأسلوب النبيل أو الأرقى" إلى الأسلوب الدارج، ما يتغير بالتحديد هو الأسلوب نفسه: هناك تحديداً طريقتان تجتهدان لإيجاد تعبير فنى مناسب ينقل الواقع حسبما أراه من منظورى الخاص. فالآن، ما يرجى من ذلك هو التقاط الواقع المجرد من خلال وجهات نظر متباينة**[5]

نحو أســـلوب ذاتـــى

يعترف فرانثيسكو أيالا، فى مقاله الروائى وأستاذ الجامعـــة[6]، بـــأن الأســـلوب يمكـــن أن ينبع من مستويات مختلفة؛ أعمق هذه المستويات هـــــو داخـــل الفـــرد نفســـه، حيـــث يخرج الأسلوب فى صورة رؤية الفرد للعالم ككل وموقفه من عالمـــه الخـــاص، أمـــا أكـــثر المستويات سطحية فهو أن ينبع الأسلوب مـــن ترتيـــب ونظـــم المفـــردات لتكـــون نصـــاً

أدبياً. لكن هنالك دائماً مستوى أساسياً ولا يتغير، ينطلق منه التعبير الذاتي على درجات متفاوتة وفقاً للإرادة (ويمكن الحديث هنا عن "الإرادة الأسلوبية")...وعلى الكاتب الجديد أن يتحدث لغة مشتركة ويتمثل خصائص عصره الأدبية التي من المفترض أنه سيساهم في تغييرها بأعماله هو.

وآراء الكاتب هذه، التي تدحض بلا ريب أية محاولة من جانب النقاد لتصنيفه، تقبل أيضاً مسألة أن أعماله في تطور مستمر. فكتابه الأول بالفعل، **تراجيكوميديا رجل بلا روح** (مدريد، 1925)، ينتمي إلى تراث "الغنائية الاستبطانية" السابق على التقنيات الجديدة التي جاءت بها الطليعة والتي تمثلها الكاتب في **ميسدوزا صناعية** (1930)، ثم بصورة أكبر فى رواية **صياد فى الفجر** (1930) حيث يرسم بنثر مرن وملون ذكريات الطفولة من خلال قصيدة نثرية جميلة. وهنا تظهر السمات المميزة لأسلوب أيالا والتى أشار إليها الناقد الروائي إوخنيو دى نورا: **السعي وراء الكمال وبصيرة الروح.**

ولكن هذه الأعمال، التى تسير على المنهج التطورى، لا يعترف بها الكاتب كأعمال مميزة له، أو بمعنى آخر، "كأعمال ذاتية"، فهى عنده ليست سوى أعمال تجارى مناخاً آدمياً محدوداً ،ولكنها فى نفس الوقت ليست هزيلة أو ضعيفة. فهو يعترف بأنها تحتوى على بعض العناصر الممهدة لأعماله التى تلتها.

بعد الحرب الأهلية -في عام1949- ظهر مجلداه "المغتصبون"و"رأس الكبش"،فى بوينس أيريس. هذه الفترة الطويلة من التوقف عن الكتابة والتى كانت مثاراً لحديث النقاد لا يعتبرها الكاتب طويلة، وقام بتعليل أسبابها وشرح وجهة نظره منها فى مقدمة كتاب"المغتصبون".

أما كتبه الحالية فهى ذات أسلوب خاص و مميز له. فدون أن يتأثر بمناخ أدبي معين، ودون أن يخضع إلى ضرورة تجديد الأساليب الفنية السارية حينئذ، ودون جمهور محدد له، أوعز لنا بمفرده من خلال أعماله بضرورة التعبير عن ظروفه الحياتية الخاصة به، والمواقف والموضوعات المستغلقة عليه فى هذا العالم ويقف أمامها حائراً، محاولاً شرح ذلك من خلال ظروف مر بها وهو فى المنفى، وكذلك من خلال جو التشرد والضياع الذى خلفته الحرب العالمية الثانية، موضوع وهدف"المغتصبون"و"رأس الكبش"، فبدءاً من هذين العملين بدأت تتميز كتابة

فرانثيسكو أيالا التي وصفها إوختيو دي نـورا بأنها خطيرة ومنفصلة عن كتاباته الأخرى وذات وداعة مؤلمة حيث يواجه بلا رحمة العالم الواقعي ، **فصدمته الشعورية تظهر هنا دائماً وقد أعيدت صياغتها بضميره المتأمل. إنه ينتقل إلى جو خيالي فريد، وعالم داخلي خاص به، يظهر لنا من خلاله أن جذور أيالا الفكرية ضاربة في أخطر وأعمق أفكار جيل 98 ،فهو الكاتب المهموم بالواقع، والمصلح الأخلاقي الذي يتأمل ويتفحص بألم وحزن شديدين مصير إسبانيا والإنسان الإسباني.**

إن كلاً من "المغتصبون"و"رأس الكبش"مجموعة من الحكايات القصيرة، تتصدرها مقدمة يشرح فيها أيالا مغزاها محاولاً إبراز وحدة وتماسك كل مجموعة قصصية منها.

هذا الأسلوب المتمثل في صياغة رواية عن طريق حكايات قصيرة، كل منها منفصلة عن الأخرى، يتيح للكاتب أن يستخدم أساليب وعناصر سردية مختلفة، مراعياً فقط الوحدة البنائية، الهدف من الكتاب، وهو إبراز نظرته الخاصة للعالم، تلك النظرة التي يستند إليها الفنان ليحافظ على وحدة الأسلوب. كما يحتوى هذان العملان على عمق فكرى مشترك، وهو الحرب الأهلية الإسبانية، عمق يظهر من خلال التفكير المنفرد للكاتب، **كانعكاس للعالم في مرآة ضميره.**

ترتكز الحكايات السبع التي يضمها كتاب "المغتصبون" على موضوعات من تاريخ إسبانيا معظمها معروف وأعيد أحياؤها في أدبنا على مراحل زمنية مختلفة: "جرس وشقة"، "المسحور"، "النائح"،الخ. وجميعها ذو مضمون مشترك. يقول الكاتب: **يمكننا القول إن أية سلطة يمارسها إنسان على غيره ليست سوى شكل من أشكال الاغتصاب.** والجانب التاريخي في الحكايات ليس سوى ذريعة لإضفاء جو خيالي عليها وإبرازها من خلال هذه الاستعارات التاريخية، ولطرح تيمة سوء استخدام السلطة وهو الأمر الذى يصفه الكاتب بأنه رهيب ومعتاد في آن. ومرآة هذا المغزى الأخلاقي -كما قلنا من قبل- هي الحرب الأهلية التي ينبغي تجنب ذكرها باللجوء إلى الاستعارات التاريخية.

ومن خلال هذه الاستعارات، استطاع تعميق مشاعر وانفعالات الشخصيات، وفي ذات الوقت، إخضاع السرد إلى أساليب فنية متنوعة ومختلفة: المناخ التاريخي الغامض في "جرس وشقة"؛ والمركّب المعرق في "المسحور"؛ وتغير المنظور المستمر في "النائح". ومع ذلك فهو يحاول في جميع هذه الحكايات الاقتراب بقدر الإمكان من

النثر التقليدى. وينتهى كتاب "المغتصبون" بحكاية "حوار الموتى" التى تفتتح ببيتين من قصيدة "رقصة الموت" التى ترجع إلى العصور الوسطى. وفى جو من الخراب والخداع، تركز الحكاية على النهاية التى يصل إليها البشر نتيجة لاختلافاتهم الفكرية.

يبدأ كتاب "رأس الكبش" بمقدمة لأيالا يقول فيها: **يأتى هذا الكتاب بعد "المغتصبون" الذى تحتوى أجزاؤه على حكايات مؤلمة وحزينة من الماضى. والقصص التى يتضمنها هذا الكتاب تنطوى على مثل ذلك الحزن والأسى من خلال تجارب حاضرة ومعيشة، وجميعها تتأمل وتدقق النظر فى الحرب الأهلية الإسبانية. فموضوع الحرب الأهلية متجسد فى هذه الحكايات من خلال المشاعر التى تغذيها، فيمكن القول إن الحرب الأهلية كامنة فى ضمائر الشخصيات**[7].

وزمن السرد فى هذه الحكايات قريب من زمن الحرب -قبلها أو بعدها مباشرة- ولا تعتمد الحكايات مظهر الأسطورة التاريخية الذى كان يحيط بالحكايات السابق ذكرها فى كتاب "المغتصبون"، فهى حكايات ذات طابع عامى مبتذل تماماً كشخصياتها. هذا الابتذال لا يخلو من هدف أخلاقى مستند إلى موقف الإنسان مما يحيط به، تماماً كهدف الكتاب السابق ذكره. فتصدر عن هذه الحكايات نبرة ساخرة ولاذعة، خاصةً فى آخر قصة فى الكتاب "الحياة من خلال المرأى". وابتداء من هذه اللحظة، أصبحت هذه النبرة السمة المميزة لأعمال فرانثيسكو أيالا فيها استطاع الجمع بين الأسلوب البلاغى المبتذل والواقع الأجوف الذى يهدف إلى إبرازه. وبهذا يصدر حكماً أخلاقياً قاسياً وعنيفاً ضد العالم المعاصر.

وتطرح القصص الخمس التى يتضمنها الكتاب تساؤلات، رغبةً فى تطهير المشاعر من الرذائل والشرور، وإلقاء الضوء على الأخطاء والسلبيات المهلكة. القصة الأولى، "الرسالة"، تهتم بعنابت الخلافات مما جعلها مخطوطاً لا أحد يستطيع حل رموزه، أي زمن الحكاية الذى يسبق زمن اندلاع الأزمة مباشرة، ويوحى بمعناها.

ويلخص عنوان قصة "نهر التاجه" محتوى الحكاية: الاختلافات العميقة التى فرقت وباعدت بين الإسبان. فى حين أن "العودة" تعكس دهشة منفى يعود إلى إسبانيا للبحث عن صديقه ولا يجد فرصة للانتقام. و"رأس الكبش" قصة تحمل عنوان الكتاب، وقد تكون أفضل هذه الحكايات جميعاً، من ناحية السرد والمضمون، فمن خلالها يقدم اختباراً حقيقياً لضمير البطل، **توريس**، رجل انتهازي استطاع أن يستغل

جميع المواقف :التاريخية لصالحه، رجل يفتقـــر إلى أدنى درجـــات الأخـــلاق، وهـــو لذلـــك صرخة فى وجه القـــارئ.

نقد الســـلطة

فى عام 1955 نشر فى مدريد كتاب "حكاية قِرَدة"، وهى بجموعـــــة قصصيـــة أخـــرى تبدأ بالقصة التى يحمل عنوانها الكتاب. تدور جميعها فى بيئـــات معـــاصرة؛ وعلـــى الرغـــم من أنها تظهر كما لو كانت تشير إلى مدن محددة إلا أنهـــا تـــدور فى إطـــار غـــير محـــدد المكان أو الزمان بهدف خدمة المعنى الذى ترمـــــى إليـــه القصـــص. إنـــه يقـــدم الـــدرس الأخلاقى من خلال حيوان، وبهذا يحقر من شأن الإنســـان. حكايـــات تصـــل إلى درجـــة من الحدة والقساوة تجعل القارىء نفســـه يرفضـــها.

أما **ميتات كلب** فنشرت فى بوينـــس أيريـــس عـــام 1958، وهـــى أشـــهر أعمـــال أيالا. تشاطر "المغتصبون" و"رأس الكبش" نقدهمـــا الـــلاذع للســـلطة، وفى هـــذه الروايـــة يقصد بـــالتحديد إلى الســـلطة الديكتاتوريـــة: **مؤسسات بعينها وأنساق حكم سياسى معينة من الأنسب أن نطلق عليها "أنساقاً سيئة"، كلها تؤدى إلى ذل الإنسان بشتى الصور إذ إنها تضعه فى مواجهة متطلبات لا حصر لها. وهنا يكمن الجانب الأخلاقى**[إن وجد بالفعل هذا الجانب فى كتابى]. هـــذا العمـــل لـــه امتـــداد فى روايـــة **قاع الكوب** (1962)، وهى ذات أسلوب فنى مختلـــف وذاتيـــة خاصـــة حيـــث يصـــل أسلوبها ونبرتها الأخلاقية إلى القارىء ليس عن طريق تصريحات مباشـــرة مـــن المؤلـــف إلى القارىء وإنما عن طريق أساليب فنية تتضمنها هـــذه الحكايـــات.

معالجة أسطوريـــة من منظور مـــزدوج

وآخر أعماله السردية -فضلاً عن كتاب **ذكريات ونســـيان** الـــذى يـــتركز فى منطقـــة الذاكرة- رواية **حديقة اللذات** التى نشرتها فى طبعة مصـــورة دار نشـــر ســـيس بـــارال Seix Barral حيث تظهر فيه صور إيضاحية مصاحبـــة لنصـــوص الكـــاتب الـــذى يعقـــب من خلالها على لوحات "الجنة" و"الجحيم" للمصور الهولندى جـــيروم بـــوش Bosch(نحـــو 1450-1516). فيقابل لوحة "الجنة" فصل "العالم الشـــيطانى"، ويقـــابل "الجحيـــم" فصـــل "أيام سعيدة"؛ أما اللوحات الأخرى فهى فقرة من طبعة 1511 لـــــ"حـــوار بـــين الحـــب

وعجوز" لـ د. كوتا، ولوحة "النهايات"(ويقصد بها النهايات الأربع التي تنتظر الإنسان: الموت، الحساب، الجحيم، الجنة -ت.) لبالديس ليال VALDES LEAL ؛ أما "الربيع" لبوتيتشيلي BOTTECELI و"الستيريات" لجويا وروبنز RUBENS فهما صورتان تعبران عن معنى هذا الكتاب. ويعترف سولديفيلا بأن هذا الكتاب عمل مميز من ناحية إعادة صياغة الذكريات والأحلام والمعايشات بطريقة أسطورية خيالية، كما أنه من أكثر الأعمال تعبيراً عن فرانثيسكو أيالا، فهو يبرز فكرة الموت والحياة من منظور مزدوج، الجروتسكي والمثالي. وقد وردت في مجلة "مواجهات" أخبار عن هذا المجلد تقول إنه يتكون من أجزاء مختلفة وواضحة التباين.

و يؤكد أيالا في المقام الأول أن الكتاب يتكون من أجزاء غاية في التباين ومكتوبة في فترات زمنية مختلفة، منذ عام 1941 إلى عام 1960. كما يبدى دهشته لوصف أميليو أورثكو للكتاب -في دراسة أجراها عليه(8)- بأنه يشكل وحدة واحدة، فهو يشبه العمل بلوحة أيقونات في كنيسة من طراز الباروك، حيث توضع قوالب نقوش من نفس الطراز أنجزت ونقشت مسبقاً، حتى ليقال إن التواريخ المختلفة التي كتبت فيها فقرات الكتاب لا تؤثر على المعنى ولا على البنية؛ نحن أمام عمل مفتوح تماماً كالحياة الإنسانية، يورث أسلوبه الفني وينقله.

ويرى ريشموند RICHMOND في الدراسة التي تقدم لطبعة إسباسا-كالبي أن كثرة الأصوات الموجودة في الكتاب والمترابطة في نفس الوقت هي التي **تشكل عنصر التوحد الموجود في العمل على صعيد أشد عمقا**، إذ إنها جميعاً تستند إلى ضمير المتكلم الذي هو الأنا. ويحتوي الكتاب على الأصوات الثلاثة التقليدية في الأدب، ففي "قصاصات" يتردد صوت الراوي المؤرخ الذي يلعب دور الصحفي؛ وفي "حوارات الحب" صوت المؤلف المسرحي الذي يتحدث على لسان شخصياته؛ وفي "أيام سعيدة" يوجد صوت غنائي مثقل بالشوق والحنين، صوت الكاتب عندما يستعيد ذكريات طفولته.

هذا الصوت الغنائي يظهر أيضاً في مقدمة الكتاب -وهو أسلوب يختلف عن أساليب مقدمات الكتب التي سبقت هذا العمل- حيث يطرح المؤلف أسئلة على نفسه مشيراً إلى عجلة الزمن وسرعته. هذه النبرة هي نفس نبرة الختام الذي يحاكي رسالة موجهة إلى ضمير المخاطب المؤنث

"أنـــتِ" : لمــاذا كتبــت ؟ -مؤنبــاً نفســي- لمــاذا كــان عليــك أن تكتــب؟ ربمــا لم يكــن كافيــاً..."[9]

إذا كنا قد أبرزنا أهمية الصوت الغنائي الغالب على آخر أعماله، فإننـــا أيضـــاً لا نســتطيع تجاهل لغة السخرية في **حديقة اللذات** وروح الدعابـــة والنـــبرة الحـــادة والهزليـــة الـــتي سيطرت على "عالم الشيطان". هذه النبرات المتباينة التي تظـــهر في أعمالـــه تمثـــل التـــوازن الذى يتمتع به أيالا كروائى محترف. وهناك أيضاً روائيـــان اشـــتهرا خـــلال الســـتينيات وهما: رامون خوتا سيـنـدر Ramon J.Sender ومـــانويل أندوخـــار Manuel Andújar.

الهوامش:

(1) نفس المصدر، ص ص 81 و82.

(2) انظر: "الروائي وأستاذ الجامعة"، في "الزمن وأنا" (طبعة **حديقة اللذات**، مدريد، إسباسا-كالبي).

(3) نفس المصدر، ص 210.

(4) "خطاب إلى هـــ. رودريغث ألكلاء"، في "مواجهات"، برشلونة، سيس بارال، 1972، ص ص116-131.

(5) "الروائي وأستاذ الجامعة"، ص 210.

(6) **رأس الكبش**، ص 183.

(7) "مواجهات"، ص 44.

(8) مقدمة **حديقة اللذات**، للكاتب نفسه، في المجلد النقدي الذي صدر تحت عنوان **الرواية والروائيون**، مالقة، Diputacion Provincial, 1973.

(9) **حديقة اللذات** ، ص 202.

22

الرواية الأندلسية مثار جدل في السبعينيات

فى عام 1971 حصل الروائى والصحفـــى الأندلســـى خوســـيه ماريـــا ريكينـــا علـــى جائزة نادال عن روايته الخســـارة.

لقد أتاح ظهور الأعمال المختارة لرامون سوليس فى تلك الفترة، وهو روائى من قـــادس ورئيس تحرير مجلة "البريد الأدبى"، أتاح الفرصة لأول مرة لظهور الرواية الأندلسية التى بـدأت تشغل مساحات كبيرة فى الصحافة خلال أكثر من عام ونصف العام. وفى المشـــهد الأدبى فى ذلك الوقت برز مانويل ألكون بأعماله الجيدة ورؤيته الفنية الأندلسية من خـــلال شـــخصيته الأرستقراطية غير المتمردة. ومانويل غارثيا بينيوه وانشغاله بكتابة روايـــة مجـــاوزة للتخـــوم. وألفونسو جروسو واكتشافاته اللغوية وأسلوبه الناقد لواقعنا؛ ودومينجو مانفردى كانو الكاتب المتجذر فى أرضه؛ ومانويل باريوس وإصراره على التشهير بسلبيات المجتمع ونقدها؛ وكارلوس مونييث روميرو، وآخرون كثيرون ممن حاولوا إدخال سكان الجنوب فى الفن الروائى الإسبانى فى تلك الحقبة الزمنية.

عندما تخرج الثقافة إلى العالميـــة

ومع ذلك فإن التأكيد على وجود مثل هؤلاء الكتاب يختلف عن التأكيد علـــى وجـــود الرواية الأندلسية كظاهرة فريدة من نوعها. فهؤلاء الكتاب أنفسهم لم يكونوا واثقين من ذلك تماماً. لماذا وجب أن تكون هناك رواية أندلسية فى وقت بدأت فيه الثقافة فى الانفتاح علـــى العالم؟ يقول رامون سوليس: **لا يكفى أن يولد الكاتب فى إقليم الأندلس حتى يكتب روايات جيدة المستوى ولا يعنى ذلك ضرورة أن يكون الروائى أندلسياً**. يؤيده فى ذلـــك ألفونسو جروسو؛ ومع ذلك فمن العدل أن نقول إن الأعمال الروائية التى قدمها الأندلســـيون قد مرت بأوقات مزدهرة، نظراً لعدد وتمكن كاتبيها. كذلك يلاحظ فيها بعض الإشارات التى توحى بنظرة خاصة للعالم وبالأسلوب الأدبى الذى يتميز به كتاب الجنوب الإسبانى. بالإضافة إلى وجود مناخ مناسب فى المجتمع يساعد الكتاب على الانشغال بمشاكل هذه المنطقـــة مـــن إسبانيا.

وفى الوقت نفسه بدأت الرواية تتجه إلى الواقع الفانتازي الذى يتناول عالماً خيالياً سحرياً براقاً، يقول عنه مانويل غارثيا بينيوه: **إنه منذ الآف السنين وهو يغذى تلك الثقافة الجنوبية وأسلوبها فى التفكير والتعبير عن المشاعر.**

الخيال الذى يسأل عن المصير

فى المرحلة الثقافية التى نعيشها الآن، ربما لا تكون الرواية هى أكثر الكتب جماهيرية، فربما يفضل عليها التحقيقات الصحفية أو التاريخ أو علم الاجتماع. فالإنسان المعاصر دائما ما يسعى إلى أن يزود بمعلومات وبيانات، بينما ينشغل الفن الروائى بالاعتقادات الشخصية والخيال والحلم.

ومع ذلك، ما المانع أن يكون الحلم بشخص أو بمنطقة أو بوسيلة أقدر على منح القارئ فكرة أكثر دقة وأكثر حيوية من التى يمنحها له تحليل فى علم الاجتماع؟ فهناك أسلوب معرفى من خلال الأعمال الإبداعية التى تلقى الضوء على سلوك الإنسان وأفكاره وبيئته، إذ إن **دون كيخوته** ومسرحنا الكلاسيكى **والوقائع الوطنية** لبنيتو بيريث جالدوس أعمال تتوغل فى أعماق تكويننا النفسى والفكرى بدرجة ربما تفوق أية دراسة أجريت بعد آلاف الأرقام والإحصائيات.

فالإبداع عندما ينبع بصدق من النفس البشرية يخاطب بتساؤلات درامية إنسانية الذين يعانون بالفعل من شتى المشكلات والهموم، وذلك بصدق ووضوح تدعمهما إشارات وإيحاءات غنية يصعب الوصول إليها دون معايشة التجربة. وفى هذا الخط، وبالتحديد فى الرواية الأندلسية تلعب أراضى قادس والثيران دورا أساسيا فى أعمال رامون سوليس وفى كتاب خوسيه ماريا ريكينا الذى نال عليه جائزة نادال1971.

أما هذا الأخير فقد انطلق ليجرب حظه مع العلم بأنه إلى الآن شاعر الأراضى الأندلسية فى ديوانه "دماء الأشياء" أو شاعر مدينة أشبيلية بديوان "نعمة الفكر" وذلك لأن الرواية كانت قد تملصت فى النهاية من الواقعية الاجتماعية.

جائزة نادال وإلهامها

إن الواقعية الفانتازية تلائم الشاعر لأنه من خلال الرمز يجسد طريقة للتعبير عن ذاته. لهذا فالذى يهمنا فى رواية **الخسارة** ليست حكاية مصارع الثيران فى ذروة

شهرته ومجده والأزمة التي تعرض لها بعد ذلك بسبب عدم تآلفه مع السمنة التي أصابته والذي يهمنا هو رجل الريف الأندلسي الذي يعيش بعيداً بزي المصارعين وفي منتديات التسلية التي تميز بها الريف الإسباني وجلسات السمر مع الأصدقاء. كما يهمنا أيضاً الصراع العنيف الذي دار بين الثور والحصان أو معنى الريف أو الحضور الدائم لفكرة الموت كقدر لا مناص منه، وهي جميعاً ملامح مميزة للطبيعة الأندلسية يرسمها ريكينا بريشته. فمن خلال أهم طروح رواية **الحثارة**، نكتشف الطبيعة المتفردة لسكان وأراضي إقليم الأندلس.

نثر بسيط

رامون سوليس بأسلوب يختلف في كتاباته عن أسلوب ريكينا -ذي النثر البسيط الذي يخلو من أية أساليب جديدة ودائماً ذو بنية أفقية وطبيعة باحثة ومحققة، مستندة إلى بيانات من الواقع- قام بإعادة خلق أجواء وأنماط جديدة لسكان الجنوب بالرغم من أنه لم يتناول الأندلس كموضوع أساسي في أعماله، إلا أننا نشعر به كعلامة من علامات كتاباته.

صياح الدجاجة هي رواية الأرض والعادات والمعاملات والنساء وتربية ثيران المصارعة وديكة المصارعة التي يستخدمونها في حلقات التناطح، عالم متكامل من المشاعر والأحاسيس بعيد عن الابتذال والأفكار والصياغات المستهلكة.

إن الرواية هي الطريق المناسب لكي نتوغل في تفرد البيئة الأندلسية، فكاتب الجنوب يحمل في أسلوبه بعض السمات المتميزة التي تنطوي على خبرة وتوافق مع الواقع الأندلسي الذي يصعب العثور عليه في أقلام أخرى. ومع ذلك فهناك نوع من المبالغة والإفراط في تعبير "الرواية الأندلسية" إذ جعل منها ظاهرة منعزلة لاتساير الاتجاه العالمي، أي إذا وضعت هذه الرواية في قالب معزول عن العالم.

23

اختبار للسرد الروائى لعام 1980 انطلاقاً من جائزتي بلانيتا الأولى والثانية

المغامرة فى صعود

من بين اتجاهات السرد فى مطلع الثمانينيات العودة إلى الواقعية والولع بالموضوعات التاريخية أو إعادة الخلق الفانتازى من خلال أزمنة وأحداث ماضية، وبناء الحكايات على أساس أحداث ووقائع قريبة زمنياً انطلاقاً من توثيق على نسق التحقيق الصحفى أو السينيمائى الجيد، ورواية المغامرات. وقد يفيد تناول جائزتى بلانيتا الأولى والثانية لعام 1980 فى استشراف الطرق التى سلكتها الرواية فى ذلك الوقت. بينما اتجه خط طليعى فى العقدين السابقين إلى تحويل الرواية إلى "فن للكتابة" أو لعبة لفظية للتعبير من خلالها عن العالم الخيالى لدى الروائى.

ظهرت رواية **بولابيرونت** التى نالت جائزة بلانيتا لعام 1980 لتمثل عملاً مضاداً ومقابلاً لهذا الاتجاه. وأنطونيو لارّيتا، مؤلف رواية **بولابيرونت**، من أورجواى وحاصل على الجنسية الإسبانية، وإلى تلك اللحظة لم يكن قد نشر أية رواية، وهو يسلك طريقاً مختلفاً تماماً من خلال بعض الصور الجديدة: غويا يضع مساحيق تجميل لدوقة ألبا فى ورشته، دوقة ألبا تشعل النيران فى قصرها وسط حفل ساهر، الكونت غودوى هرماً ومقعداً وفقيراً ومنسياً فى منفاه فى باريس. إنه يستخدم البنية والتاريخ والأسطورة كعناصربنائية لعمله.

روايـــــــــة بولابيرونت

إذا اعتبرنا أن اصطلاح "تاريخى" يعني الوفاء وتذكر الأحداث السابقة زمنياً، فإن رواية **بولابيرونت** ليست رواية تاريخية بالرغم من أنها من الناحية البنيوية ترتكز على تخيل "مذكرات موجزة" لغودوى بصدد حدث تاريخى: الموت المفاجيء لدوقة ألبا الثالثة عشرة، فى يوليو من عام 1802، وماركيز بينيادوليدا الذى ينحدر من نسله "أمير لاباث" الذى عثر على "المخطوطة" عام 1937، فالمؤلف فى هذه الرواية يخضع الحقائق والوثائق إلى تقييم تاريخى، من خلال ملحوظات تتضمنها مقدمة

لـ"المذكرات الموجزة" بعد أن مر على كتابتها قرن من الزمان.

إن البنية المكونة لـ"المذكرات الموجزة" والسرية لدون مانويل غودوى هى المفتاح الأول لقراءة رواية **بولابيرونت**. وفى"تنبيه إلى القارئ "يعلق غودوى عن الهدف من المذكرات، وهو إلقاء الضوء على الظروف التى أحاطت بحادث وفاة أو ببعض الأحداث التى لم تكن واضحة فى وقتها للناس من خلال شهادته الشخصية كشاهد على تلك الأحداث. ويستمر غودوى فى تفسيره بلغة سهلة وبسيطة وتلقائية، بصورة تتناسب مع كونه شاهداً ودليلاً على الأحداث، وتختلف عن الأسلوب البلاغى الذى كتب به "مذكراته" التى سبقت هذه" المذكرات الموجزة" والتى كانت تهدف إلى المطالبة باستعادة الحكم الرشيد لكارلوس الرابع وزوجته ماريا لويسا.

العملية التركيبة،عنصر هام

ولكن الفن واللغة الجيدة فى هذه الرواية لا يكمنان فى بنائها اللغوى، والذى جاء منطفئا وغير متقن بسبب الحشر المستمر لكلمات ذات أصل فرنسى فى البناء النحوى للرواية، وإنما هذه الإجادة تكمن فى ترتيب الأحداث، وطريقة دمجها وصهرها فى الرواية والدور الذى يلعبه كل جزء من أجزاء الحكاية، وذلك ليخدم الجانب الخيالى الذى تعنى به جائزة بلانيتا لعام 1980.

هكذا يبدأ الفصل الأول الذى يشير إلى المرحلة الذى أصبح فيه غودوى هرما ومنسيا فى روما، نوفمبر 1824، كذريعة لتقديم رسالة لغودوى تلعب دورا أساسيا وحاسما فى أحداث الرواية والمضمون البنائى لها، الذى ليس سوى أحداث درامية مختلفة الشخصيات الرئيسية فى الرواية، وهما غودوى وغويا والدوقة وكونتيسة شينتشون. إن "تقرير وزارة الداخلية" الذى صدر فى أعقاب الأحداث متضمنا مجموعة من الاستجوابات التى ترسم فى خلفياتها الأوجه المختلفة لشخصية الدوقة والملابسات التى تحيط بها، يكمل فى **بولابيرونت** جو الغموض الذى يحيط بموت كايتانا (دوقة ألبا)، وذلك من خلال فن التلميح والإجابات الغريبة والغامضة، وهى سمات تسيطر على الحوارات وتنم عن أن لاريتا مؤلف سينمائى ومسرحى.

دور الأسطورة

إن الغموض المسيطر على الرواية يعتمد فى الأساس استخدام الأسطورة، وهو الدور الذى

تلعبه إحدى نزوات غويا: **بولابيرونت**، والإشارات المتكررة إلى شيء محدد والإصرار على وجوده جعله رمزاً هاماً فى الرواية، ألا وهو الكوب الذى يحمله شخص غامض نكتشفه فى نهاية الرواية. أما بصدد الخرافة فإن غويا، فى قلبه للأحداث، يفسر تقلب لوحته على أنها هروب من الجو التراجيدى الذى ماتت فيه الدوقة، والكاردينال دون لويس دى بوربون يتذكر **بولابيرونت** كصورة لروح أخته الكونتيسة ممزقة بين تحليق الفراشات فى طفولتها والوحوش التى أدخلها غودوى فى حياتها.

فى كلتا الحالتين تستخدم الأسطورة كعنصر هام فى القطبين اللذين يدعمان الحبكة الدرامية فى الرواية، الضحية -الدوقة التى تناولت طعاماً مسموماً أعد لشخص آخر - وجلادتها -الماركيزة- التى تجسد أسطورة "نميس" فى انكشافها وفى انتقامها الشخصى الخطأ.

ويبدو أن لاريتا يتناول فى النهاية فكرة "الإنسان غير المعصوم من الخطأ " وهى العبارة اللاتينية التى تتصدر الكتاب وتعبر عن روح الدعابة السائدة فيه. ولكن لوحة غويا، من حيث الأسطورة، تبلغ مستوى دلالياً ثالثاً، وهو أن يكشف للقارىء أن هذه الرواية قبل كل شىء ليست سوى عالم خيالى وعمل أدبى بحت. فبناؤها وأسطورتها وتاريخها ما هي إلا ذرائع لنسج لعبة خيالية يقدمها متحدث، ألا وهو لاريتا.

إن الذكاء فى نهاية الأمر هو قائد القصة ومحركها، بالرغم من أنه يختبىء بين أصوات الرواية المتعددة والمختلفة والوهمية فى ذات الوقت التى تتولى مهمة الكلمة فى هذه الرواية.

رواية خوان بينيت الغربية

إذا كانت جائزة بلانيتا الأولى لعام 1980 قد نالها اسم جديد فى عالم الرواية عن أول عمل روائى له، فإن الجائزة الثانية حصل عليها أيضا كاتب آخر من أهم الكتاب المجددين فى الرواية الحديثة. والقول بأن خوان بينيت قد كتب رواية مختلفة تماما عن بقية رواياته التى قدمها حتى ذلك الحين يعتبر نقطة انطلاق لمقاربة رواية **رياح الجريمة** التى فازت بالجائزة الثانية.

يكمن الاختلاف فى أسلوبه الواقعى وفى الأهمية التى يوليها للغموض وفى تمسك شخصيات الرواية بالعادات والتقاليد، ومن ثم تحوله من روائى منغلق ومحدود القراء إلى روائى أكثر انفتاحا وعريض الجماهيرية. ومع ذلك فإن البساطة الظاهرة على العمل لا تكمن فى النتائج النهائية

للكتابة بقدر ما تكمن فى الطرح الذى تقدمه. وهذا يتطلب حضوراً مستمراً لخـوان بينيـت الذى نعرفه ولكن فى نص من نوع مغاير؛ فباستثناء بعض المفردات المتكلفة والبناء النحـوى المعقد، فإنه من سمات كتابة بينيت المستوى اللغوى المتميز، ومسرح الأحداث، مدينة "ريخيون" وأراضى الشمال الغربى الإسبانى، بين إقليمى ليون وأشتوريس، وظهور شخوص عاشـت فى روايات أخرى، فضلاً عن كونه الدلالى، عالم مترع بالعنف، ضحية التخلـف، غـارق فى التدهور الأخلاقى.

بنـاء الروايـة

تنطلق رواية **رياح الجريمة** من وصف لحدثين مختلفـين، الأول ظـهور ميـت مجـهول فى قرية فى مدينة ريخيون، والثانى هروب مجنديـن كانـا يؤديـان الخدمـة العسـكرية فى حصن سان مامود شبه الخرب، وهـو مكـان يعـرف إلى الآن باسـم ريخيـون ويرمـز للحصن عندما يتحول إلى سجن كالذى حدث فى فترة "السـلام المنـذر بـالحرب" الـتى أعقبت الحرب الأهلية، وذلك من وجهة نظر الكـاتب الشـخصية؛ فكـلا الحدثـين، أى الجريمة والهروب أحدث تغييراً كبيراً فى الحيـاة الروتينيـة الـتى كـان يعيشـها النـاس، فيعيشون لبضعة أسابيع جملة من المشاعر والانفعالات الجديـدة ثم يعـودون مـرة أخـرى إلى اللامبالاة والملل اللذين اعتادوهما. أما المؤامـرة الـتى تنطـوي عليـها الروايـة فتبلـغ الذروة فى نهاية العمل، فهى مكتوبة على شكل حكايات متفرقـة تحتـوى علـى فقـرات تعود بالزمن والأحداث إلى الـوراء.

شخصيات وعالم من المعانى

إن الشخصيات العديدة فى الرواية يمكن أن تنحصر فى عدد قليـل مـن الشـخصيات التى تسهم فى إبراز المعنى، فالقائد مدينا، أكثر شخصيات الروايـة تفـرداً أو ذاتيـة، هـو الذى يدعم الهيكل الفكرى فى الرواية، فهو إنسان يتقبل النظـام العـام ويعشـق العمـل والنشاط ولكنه فى النهاية يقع ضحية لهذا النظام. والفلاح أمارو مسـتعد للانتقـام لجريمـة ضد الشرف، ولكن سبيله الوحيد إلى ذلك هو العنف الـذى تفرضـه ظـروف التخلـف والعزلة التى كان يعيشها المجتمع الريفى خلال قرون كثـيرة. أمـا **فابون** الـذى ينـهض بدور البطولة خلال أكثر الفصول تشويقاً وتسـلية، فشـخصيته متمـردة علـى النظـام

ولكنه أيضا يسقط مهزوما بسبب الفساد الذى اجتاح كل شـــىء فيتحـــول إلى شـــخصية تافهة لا مبالية بعد أن كان شخصية مقدامـــة وجماهيريـــة.

أما الشخصيتان النسائيتان، لاتاكون ولاتشيكى، فهما عنصر مساعد فى الرواية، فهما اللتان تنصبان الفخ للقائد وبهذا تعجلان بنهاية المؤامرة. كما أن العاطفة والغريزة همـــا العنصـــران الوحيدان المكونان لشخصيتيهما، وهما أيضا ملمحان مصاحبان لأغلب شخصيات الرواية. إن استثناء تيناثيا من بين الشخصيات النسائية يرجع إلى ذلك المناخ الغامض الذى تتحـــرك فيـــه حكايات بينيت الأخرى المكتوبة بأساليب جمالية.

سنعود فى صفحات تالية إلى خوان بينيت، الروائى الذى لا غنى عنه فى مشهد الروايـــة الإسبانية منذ أن نشر **ستعود إلى ريخيون** فى 1967. ويشير ديفيد ك. هرزبرجر إلى أنه "أحـــد الخيارات الجديدة فى الرواية الإسبانية". وهو كأحد كتاب المرحلة الثانية من الرواية الملتزمـــة يؤكد هذا الالتزام – كما تقول بيلار بالومو – **من خلال مجرى مجدد لواقعيـة جدليـة وبنيـة روائية أميل إلى الأسطرة.**

كلمة أخيرة

تبرز رواية **بولابيرونت** تأثيرالسينما وتقنيـــات القـــص المســـموع والمرئـــى فى الفـــن السردى، وانفتاح السرد الروائى الإسبانى يوما بعد يوم على عالم الخيـــال الـــذى كـــان فى الخمسينيات محصورا فى الواقعية الجديدة. كما أن حضور خـــوان بينيـــت علـــى الســـاحة الأدبية ولو حتى بروايته التى تنطوى على معظم التجديد عنده بـــدءا مـــن روايـــة **ستعود إلى ريخيون** يثبت أن الحقبتين الزمنيتين الأخيرتين لفننا الروائـــى مفتوحتـــان علـــى عـــالم الأسطورة والرمز، بالرغم من أن الأسطورة عند بينيـــت لاتعـــنى البقـــاء للإنســـان كمـــا كتب سبيريس Spires وأنها تؤكد الوجود الشبحى لعـــالم الروايـــة.

المغامرة فى صعود: بريد اسطنبول، لألفونسو جروسو

بريد اسطنبول، لألفونسو جروسو، رواية رفيعـــة المســـتوى مـــن روايـــات المغـــامرة والمؤامرات، فالحركة والغموض والجاسوسية هـــى العنـــاصر الثلاثـــة الـــتى تشـــد انتبـــاه القارئ إليها وتدرجها مدرج "أكثر الكتب مبيعا"، فكاتبها مـــن أكـــبر وأشـــهر الروائيـــين فى محفل الرواية الإســـبانية.

عرف ألفونسو جروسو برواية **الخنـــدق (1961)**، واحـــــدة مـــن أفضـــل الروايـــات الاجتماعية التي ظهرت بعد الحرب الأهلية الإسبانية. وفى هـــذا الصـــدد، نذكـــر روايـــات أخرى له منها **سماء وعـــرة الزرقـــة (1962)**، و**رأس ثلجـــى (1963)**، و**الطرطـــور**. وإذا كان ألفونسو جروسّو، ابتداء مـــن روايتـــه **إينيـــس علـــى وشـــك الوصـــول (1968)**، اندرج فى التيارات التجريبية والباروكية الحديثة فى الرواية، ونـــال مكانـــة هامـــة فى هـــذا الاتجاه الجديد عن روايتيه **زخـــرف الكرســـى (1970)**، و**مـــايو المزدهـــر (1973)**، فـــإن رواية **بريد اسطنبول** تندرج تحت طائلة العودة التى قام بهـــا روائيـــون عـــالميون كبـــار إلى رواية الحركة التى كانت، تاريخيا، إلى جانب "الرواية البيزنطيـــة"، أول صـــورة مـــن صـــور هذا الجنس الأدبى الفرعي. ومع ذلك فإن هذه العودة انطلقـــت مـــن خـــلال مرتكـــزات حققتها الرواية على مر العصور، وخاصـــة فى الفـــترة الحاليـــة. فـــإذا كـــانت الروايـــة فى الفترة السابقة مباشرة قد حولت الفن الروائى إلى عرض لأزمـــة العـــالم والإنســـان، فـــإن الرواية الآن تبحث -كما حدث على فترات أخـــرى مـــن التـــاريخ- إمـــا عـــن ســـبيل للهروب والمرواغة إزاء استحالة إيجاد أدنى حل لأزمـــة القيـــم الـــتى نعيشـــها الآن أو عـــن محاولة للتصالح مع جمهور القراء العريض الذى ابتعـــدت عنـــه الروايـــة عندمـــا ســـلكت طريق التجريب فى تقنياتها ولغتـــها.

وجروسو ينضم بهذا الكتاب إلى الرواج الذى حققته رواية المغامرات فى أوروبا، ابتداء من أواخر السبعينيات وإلى أواخر الثمانينيات. وعلى الرغم من أن هذه الرواية تنتمـــى إلى اتجـــاه مختلف عن بقية رواياته إلا أن كاتبها وفى لنفسه، من حيث دقة التركيب والخيال والتعبـــيرات الفنية، بمعنى أنه أعطى للفن الروائى حقه الكامل فى هذا الكتاب.

تقدم هذه الرواية نوعين من الكتابة وحكـــايتين تســـيران بالحبكـــة والغمـــوض نحـــو نفس النهاية، وفى الحالتين تكـــون نهايـــة غـــير متوقعـــة. الحكايـــة الأولى وهـــى الأكـــثر اختصارا وتميزا من ناحية الطباعة لاستخدامها الخط المائل، تتنـــاول قصـــة الغواصـــة رقـــم U2337 المنتمية إلى الأسطول الألمانى الحربى.والـــتى غرقـــت ســـنة 1944 فى مـــياه البحـــر المتوسط وعلى متنها قنبلة ذرية، هذه المعلومـــة الأخـــيرة تحمـــل معـــنى وغموضـــا كبـــيرا عندما نربطها بالقصة القديمة للفن والثقافة فى حـــوض البحـــر المتوســـط، مـــهد الغـــرب، وبأسطورة السفن الأشباح. أما الحكاية الثانية، وهى الأساســـية فى الروايـــة، فـــهى آخـــر رحلة قامت بها السفينة الهولندية ليدن، بريد اسطنبول الأســـطورى، الـــتى انطلقـــت مـــن

جنيف إلى أن راحت ضحية لانفجار غامض لم يكشف عنـــه فى الميـــاة اليونانيـــة.

الأهم من كل ذلك هو قدرة الكاتب علـــى اســـتخدام شـــفرات مختلفـــة ومتعـــددة، فالموضوعات المتسلسلة التى يحولها الكاتب إلى معلومـــات وبيانـــات معروفـــة لأى قـــارىء مثل وجود شبكات تجسس عالمية تمولها جهات مالية ضخمة، والـــنزاع العـــربى-اليـــهودى والأزمة مع العرب بسبب البترول. أما الصور الخيالية الـــتى تـــتركز فى قصـــة الجواســـيس فتجرى أحداثها فى أماكن ذات أصـــداء فنيـــة وثقافيـــة متعـــددة: جنيـــف وسيراكوســـا والإسكندرية والقاهرة، إلخ. وتقـــوم بـــدور البطولـــة فيـــها مخلوقـــات خياليـــة تخـــوض مغامرات عاطفية فى جو يملؤه الرعـــب والغمـــوض والمـــوت. إن شـــخصيات ومشـــاهد هذه الرواية مجندة للدمج بين السطح الخارجى والسطح الداخلى للأحـــداث. لقـــد تمكـــن الفونسو جروسو من توظيف السمات المميزة لرواية الحركـــة وهـــى: اســـتخدام أســـاليب السابقين فى رسم موقف معين، والتوتر المتصاعد فى أحـــداث الروايـــة، وأهميـــة التخطيـــط لنهاية الرواية. ويركز هذا العمل على الظروف المحركة للشـــخصيات أكـــثر مـــن تركـــيزه على الشخصيات نفسها، والأماكن التى تدور فيها الروايـــة ضروريـــة لتصـــاعد أحداثـــها، أما الزمن الروائى فيغيب أو يظهر لخدمـــة الخاتمـــة.

ومع ذلك توجد فى **بريد اسطنبول** عدة فجوات يتســـرب منـــها الفـــن الوصفـــى أو العاطفة أو الأسلوب الغنائى التقليدى لتفيـــض فـــوق ســـطح الصرامـــة والجديـــة الـــذى يكسو رواية الحركة فى سبيل تحقيق هـــدف جمـــالى.

24

صورة خوان غويتيسولو فى الثمانينيات

إن رواية **مقبرة** (1980) للروائى البرشلونى خوان غويتيسولو كالروايات التى سبقتها وبصفة خاصة ابتداءً من **معالم هوية**، التى تعنى خطوة جديدة نحو التحليل الوصفى الشخصى الخلاق الذى يخضع له البحث المزدوج عن هويته الشخصية وهوية وطنه، وهو عالم اليوم المحتضر فى رواية **مقبرة**، بالإضافة إلى تجربة استعادة السرد الروائى فيها. وإذا كان البحث عن الانتماء من وجهة نظر غونثالو سوبيخانو والنقد بصفة عامة هو المحور الذى ترتكز عليه أعمال خوان غويتيسولو منذ أن نشر **ألعاب اليدين** (1954)، فإننا بقراءة روايته **مقبرة** نتذكر لامحالة الاتجاهات الثلاثة التى تظهر بوضوح فى روايته **معالم هوية**، وهى: نقد ومهاجمة الخرافات التى كانت تسيطر على إسبانيا التقليدية والمقدسة، وتدمير الموروث البرجوازى والكاثوليكى من داخله، بالإضافة إلى اتباع الأساليب والتقنيات الجديدة للرواية المعاصرة.

المرحلة الأولى ، الكاتب في مرحلة التعلم

إن نتاج خوان غويتيسولو الأدبى الغزير-أكثر من خمسة عشر عملاً سردياً معظمها روايات وخمسة كتب منها مقالات- يمثل مرحلتين مختلفتين من حيث المضمون والأسلوب. المرحلة الأولى تشمل الأعمال التى صدرت له من عام **1954** إلى عام **1966**، والتى ظهرت فيها **معالم هوية**، مرحلة يصفها النقاد، بناء على تصريحات غويتيسولو نفسه، بأنها المرحلة الذاتية فى أعماله وتنتمى إليها أول روايتين له وهما: **ألعاب اليدين** (1954) و**حداد فى الجنة** (1955)، وأعمال أخرى ذات منظور سياسى ثورى، تتمثل فى ثلاثية عنونها بعبارة لأنطونيو ماتشادو **الغد الزائل**، تشمل روايات: **أعياد** (1957) و**سيرك** (1957) و**خمار** (1958)، ونلاحظ فى الأخيرة ميل الكاتب الشديد إلى الواقعية الموضوعية التى كان عليه معالجتها فى كتب الرحلات التى ألفها وهى: **حقول نيخار** (1965) و**الغدير** (1962) وكذلك فى رواياته: **الجزيرة** (1961) و**نهاية الحفلة** (1962)، وفى مجلده القصصي "حتى نعيش هنا"(1965).

إن تطور غويتيسولو من الذاتية التى اتبعها فى **ألعاب اليدين وحداد فى الجنة** – حيث يتناوب فيهما الخيال والواقعية فى سبيل إظهار التذمر الاجتماعى والإدانة والعنف والشباب المحبط القلق فضلاً عن الأفكار الوجودية التى تبحث عن تفسير لوجود الإنسان– نحو الموضوعية التى بنى عليها أعماله اللاحقة، علينا أن نلمسه فى نفس الخط الذى كتب فيه غويتيسولو تأملاته النظرية التى جمعها فى مجلده **إشكاليات الرواية** (1959) حيث يظهر فيها ميله الشديد إلى الرواية الاجتماعية مدافعاً عنها من خلال الدفاع عن كتّاب من أمثال فوكنر وشتاينبك وباروخا، وآخرين أكثر حداثة، من أمثال ثيلا وسانشث فيرلوسيو ولويس فرناندث سانتوس، أو بصفة عامة من خلال دفاعه عن الرواية السلوكية والموضوعية، معبرا عن أفكار تقترب من أفكار لوكاش وبريخت ونتالى ساروت وكلود-إيدموند ماجنى. إنها مرحلة الواقعية عند غويتيسولو الذى حضر أول ندوة عالمية عن الرواية فى فورمينتور (بجزيرة مايوركا) تلك الندوة التى هي تعبير عن الرواية الإسبانية فى الخمسينيات والتى تتميز بهدفها الاجتماعى ونقد الواقع الإسبانى.

برواية **معالم هوية** (1966) تبدأ مرحلة جديدة –تلك المرحلة التى تشتمل على روايات **انتقام الكونت دون بليان** (1970) و**خوان بلا أرض** (1975) و**مقبرة** (1980)، ومقالات "العربة الأخيرة"(1967) و"الأعمال الإنجليزية لخوسيه ماريا بلانكو وايت"(1972) و"حرية، حرية، حرية"(1977) و"انشقاقات"(1988)؛ تلك المرحلة التى تعبّر عن كاتب ناضج –فغويتيسولو اعترف بأنه كان لا يزال يتعلم فى أعماله الأولى. هذه المرحلة من النضج يظهر فيها المحتوى والصياغات التعبيرية التى تتبعها الروايات المعاصرة، ومع ذلك فإن **معالم هوية** التى تدور أحداثها حول **ألبارو مينديولا**، إسبانى قضى اثنين وثلاثين عاما فى المنفى وخلال إقامته لمدة ثلاثة أيام فى مزرعة قريبة من برشلونة فى عام 1963، يبحث عن هويته ووطنه من خلال صور عائلية ووثائق وقصاصات الصحف ومناقشات مع الأصدقاء. ونلاحظ فى هذه الشخصية أن الكاتب يرسمها بملامح تتفق مع ملامح شخصيات رواياته السابقة، أى فى المرحلة الأولى من كتاباته، بالإضافة إلى أنه يروى بعض المواقف والأزمات التى سبق أن أشار إليها فى أعماله السابقة.

كل هذا يؤكد الدور الذى تلعبه الصنعة عند الكاتب، ففى روايه تتسم بأنها

اعتراف ذاتي لصوت الراوى نفســـه يحتــاج إلى تجميـــع نـــبرات القلـــق عنـــد أصـــوات شخصياته فى رواياته الأخرى حتى يقـــدم هـــذا الكـــائن الهامشـــى الـــذى يدعـــى ألبارو مينديولا الدائم الاختلاف مع نفسه والحـــائر دائمـــاً.

إن الملامح الفنية لهذا العمل، مثل تركيزه على الشخصيات الثانويـــة، ممـــا يزيـــد مـــن غموض شخصية البطل، والقفزات الزمنية من المـــاضى إلى الحـــاضر، وإدراجـــه لصـــدى أصوات شخصيات عامة وسط رواية فردية، يوضح أن بحـــث البطـــل عـــن هويتـــه ليـــس بالضرورة مسألة فردية وإنما ظاهرة فى تاريخ إسبانيا، أقربها إلينـــا هـــو بحـــث شـــباب مـــا بعد الحرب الأهلية المتمرد والثورى عن هويتـــه، وهـــذا يعـــنى أن هنـــاك محاولـــة لإبـــراز موقف ناقم على المذاهب والقيم والعادات الموجودة فى الـــتراث الإســـبانى. وبنـــاءً علـــى هذا، فإن مينديولا وإسبانيا هما البطلان الحقيقيان فى هـــذه الروايـــة.

وإذا كان الكاتب فى هذه النظرة إلى إسبانيا قد استغل مواد وعناصر أعماله السابقة، كما فعل فى رسمه لشخصية البطل، فإن موقفه فى هذه الحالة مختلف، فهو يحاول على –حد قولـــه– استحضار الصورة القديمة وفى نفس الوقت اقتراح صورة جديدة لتحطيمها. فالذى يحطمه هو النظرة الرومنطيقية لإسبانيا 36 البطولية ليحل محلها واقع الخمسة والعشرين عاماً التاليـــة، والذى يراه غويتسولو واقعاً جاحداً وتافهاً وغامضاً.

إن مقاطعة البطل لنفسه ولوطنه فى رواية معالم هـــــوية تنتـــهى برغبتـــه فى التوحـــد مع المنبوذين المنفيين ورفض قيم الطبقة الاجتماعية التى ينتمـــــى إليـــها.

"الخيانة" فى الفكر الأيديولوجي والكتابـــــة

من هنا تنطلق رواية انتقام الكونت دون بليان التى تستغل الصورة الأسطورية لدون بليـــان، ذلك الخائن الذى فتح أبواب إسبانيا أمام الغزو العربى عام 711م، حتى ينتقم من الملك القوطـــى رودريغو. غويتيسولو يستدعى الكونت الخائن من خلال الوصف التصاعدى لصوت الـــراوى، بهذا الوصف يبيد كل التصورات حول إسبانيا التقليدية والمسيحية بدءا بالملكين الكـــاثوليكيين. يريد أن يطيح باللغة، أحد العناصر التى يؤسس عليها جيل 98 بحثه عن هويته القوميـــة فيقـــول: لكى أنتهك الأسطورة والمذاهب والقيم كان لزاما على أن أنتهك اللغة، أن أذيب كـل ذلـك جميعـه فى هجـوم ضـار واحـد؛ وكاسـتدراك لهـذا الرأى يشـرط المطالبـة باسـترداد العـرب وثقافتهم كعامل أساسى.

وصوت الراوى يقدم فى ذات الوقت، في لعبة من خلال النقد والفانتازيا، ثقافة جديدة لإسبانيا التى بالرغم من أنها تستند إلى الحقائق التى واجه بها المؤرخ الإسبانى أميريكو كاسترو الذين يمجدون ويعظمون المملكة القوطية، إلا أنها تشير فى الوقت نفسه إلى عنف الاعتداءات التى تعرضت لها العادات والثقافة المسيحية فى مناخ من الكوابيس والهذيان. إن الثقافة الجديدة التى ينادى بها غويتيسولو تعتمد الرغبة والخيال الحر وعبادة الله. وفى المقابلة التى أجراها غويتيسولو مع خوليو أورتيغا نجد تفسيراً للدوافع الأساسية التى حثته على كتابة **انتقام الكونت دون بليان**: **إن التأويل الأسطورى لتاريخ إسبانيا يسيطر على تفكيرى منذ أعوام. فمن الصعب أن أعيش فى مدينة مثل طنجة وأمامى الساحل الإسبانى دون أن أستدعى الصورة الأسطورية لدون بليان وأن أحلم بالخيانة العظمى التى هو بطلها. إن اشمئزازى من القيم الرسمية فى وطنى قد بلغ بى حداً جعلنى لا أفكر سوى فى احتقارها وتحطيم رموزها.**

من وجهة نظر التقنية الروائية، ينتمى العمل الذى يظهر فى صورة فوضوية غير منظمة إلى بناء بعيد كل البعد عن القواعد التى تسير عليها الروايات التقليدية. فالوحدات الثلاث التى تنتظمها هذه الرواية –وصف يوم قضته الشخصية الرئيسية فى العمل، والتى تمثل أيضاً صوت الراوية، فى مكان واحد وهو مدينة طنجة، وحدث مرت به شخصية واحدة– هى التى تجعل المناجاة الذاتية عند البطل متماسكة، ذلك البطل الذى يستطيع أن يمحو إحداثيات المكان والزمان ليخلق أجواء أخرى، ترتكز على التواردات النفظية وتكرار الجمل وتناوب الأساليب المختلفة للخطاب السردى.

والأجزاء الأربعة المكونة للرواية وعلاقة كل منها بالآخر هى أيضا عناصر بنائية تخدم المضمون على مدار العمل الذي يفقد واقعيته تدريجيا ليصبح أرضا خصبة للخيال. أما العنف والسخرية فيظهران فى هذه الرواية بصورة مبالغة تتشابه مع الصورة التى يظهر عليها جون جينيه أو الماركيز دى ساد وهو ما يعترف به غويتيسولو.

ولكى نلخص ما قلناه، فإن **انتقام الكونت دون بليان** عمل تجب مقاربته من وجهة نظر فنية على أنه خطوة تقدمية فى الفن الروائى الإسبانى، ويجمل مضمونه ذروة العنف الذى يبلغه غويتيسولو فى نقده وتحليله للواقع الإسبانى.

من فن الكتابة إلى فن القول

مقبرة نص سردي ذو أسلوب أبسط من ناحية التركيب والمضمون، إذ يصبو

إلى أن يكون"حكاية حب" يحكيها فى مشاهد مختلفة محـاولاً، فى نهاية القـرن العشـرين، إحياء التراث الأدبى الخطابى القديم الذى كان ينتهجه الشعراء الـرواة، بهـدف نقـل لغـة المشافهة إلى لغة مكتوبة. فالرواية هنا خطاب إلقائى فى قطع شـعرية وموسـيقية مختلفـة، تنشد الحرية من خلال قصة حب بين كائنين هامشيين: "المـلاك الشـهيد" المطـرود مـن العالم السلفى الذى يعبر عن أى مجتمع متمسك بقيم وقواعـد سـواءً كـانت أخلاقيـة أو سياسية أو دينية، كما يظهر فيها بوضوح انتقاد وصايـة الكنيسـة علـى النـاس، فضـلاً عن انتقاده للعالم الذي أصبح فردوساً للمجتمع الاسـتهلاكى. والعاشـق بـدوره كـائن آخر مهمش، مسلم منبوذ، نوع من الطيور المخيفة الـتى تثـير الرعـب عنـد مرورهـا بالمدينة بأرجل عارية وسروال ممزق و"بكوات ضـوء مرتجلـة" أعلـى ركبتيـه، والصفـة الوحيدة التى تميزه هى قدرته الجنسية الفائقـة.

هذه الرواية المنقسمة إلى أربعة عشر فصلا، تحطم الوحـدات الثـلاث الـتى مـيزت الروايتين السابقتين، فكل فصل تدور أحداثه فى مشـهد مختلـف ويحكـى قصـة مختلفـة. الفصل الأول يحكى قصة المتشرد الذى أثار الذعر بين المواطنـين، ذلـك العـربى المنبـوذ الذى هام على وجهه فى شوارع باريس. ومع ذلك فالفصل الثـانى "راديـو الحريـة" هـو الصوت المشجع للمجتمع الاستهلاكى بكل مذاهبه وخرافاته، فكـل جـزء يتقسـم إليـه الفصل يمثل جنة من جنان عالم اليوم من خلال السخرية اللاذعة الـتى يجيـد غويتيسـولو توظيفها وتنطوى على نقد شديد. فى الفصل الثالث يظهر صوت المـلاك الشـهيد الـذى يروى بضمير المتكلم قصة حياته داخل الفكر المتجمـد للبيروقراطيـة السـماوية -وهنـا يطيح الكاتب بكل ما يتعلق بالدين- كما يروى الملاك قصة هروبـه الصعـب إلى العـالم العربى وإلى الحرية الجنسية متجنبا أى مبدأ ديـنى أو أخلاقـى. أمـا بقيـة الشـخصيات فتتحرك فى إطار الإشادة بالعالم الإسلامى وتعظيمه أو النقد الهـدام للحضـارة الغربيـة.

ولكن كلا الإطارين ينطوي على قصة الحب التى تبلغ ذروتهـا عنـد اللقـاء داخـل مجارى مدن الولايات المتحدة بـين المـلاك الشـهيد والمنبـوذ العـربى بعـد أن بلغـهما الشيب، ولكنهما مازالا قادرين على إقامة احتفـال يجمـع فى صـورة تراجيديـة أطرافـا متناقضة مثل الحب-الدمار-الموت والحرية. عنوان هذا الفصل ساخر يحمـل اسمـين لهمـا أصداء كلاسيكية عميقة وهما :"الويسا وابيـلاردو" وهـذا يعـنى هجومـا علـى ثقافـة وموضوع -موضوع الحب-"الذى ينطوى على لمحات إنسـانية". وتتجلـى هنـا موهبـة

غويتيسولو ككاتب مجيد ومجدد فى الأساليب والأدوات السردية البعيـــــدة عـــن التقليديـــة، فى مرتبة أعلى من حيث المجمل والاكتمـــــال.

لا يتبقى لنا سوى الإشارة إلى ما يمثل من وجهة نظرنـــا خطـــوة إلى الأمـــام فى مجـــال التقنية الروائية التى تتضح بجلاء فى الفصل قبل الأخير من هذه الروايـــــة، حيـــث يشـــار إلى إمكانات السرد -وفى هذه الحالة الخطاب على وجه التحديـــد- وهـــو مـــا يعتـــبر انجـــازاً جديداً يتضح على نحو أكبر فى الفصل التالى الذى يحمل عنوان"قـــــراءة المكـــان". فى هـــذا الفصل يربط بين المكان -المدينة الإسلامية وترمز هنا إلى الحريـــة- وحريـــة الكتابـــة الـــتى يمثلها فى الرواية الشاعر العربى فى رأي غويتيســـولو. وتشـــهد علـــى هذيـــن الارتبـــاطين الفقرة التى يختم بها الرواية وتشرح كيف يطوع المؤلف الحكايـــة لخيالـــه وحريتـــه عندمـــا يعتبرهـــا إمكانات لا نهائيـــة للعـــب ابتـــداء مـــن المكـــان الفـــارغ، ومشـــهد محجـــوب، وصفوف خيام مغلقـــة...، قـــراءة "طـــرس"، وهـــى صحيفـــة تمحـــى كـــل يـــوم وتعـــاد كتابتها على مـــدار السنين: هـــذه الصحيفة تنم عـــن مجموعـــة علامـــات غـــير واضحـــة لرسالة غير مؤكدة، كل هـــذا يمثل إمكانات لا نهائيـــة للعـــب والابتكـــار ابتـــداء مـــن المكـــان الفـــارغ، حلكـــة كثيفـــة، صمـــت أسود يكسو الأوراق وهـــى مـــا زالـــت بيضـــاء لم يخط عليـــها شـــيء.

فى يناير من عام 1988 نشر غويتيسولو رواية **فضـــــائل الطـــائر الوحيـــد**، وفى الفـــترة التى تتوسط تاريخ نشره لهذه الرواية ورواية **مقـــبرة** قـــام بكتابـــة ســـيرته الذاتيـــة وهـــو نتاج أرى أنه يساوق الاتجاهات الجديدة للفـــن الروائـــى. إن **فضـــائل الطـــائر الوحيـــد** رواية صعبة القراءة. فيها يهاجم وينتقد شعر المتصوف الإســـــباني الأشـــهر ســـان خـــوان دى لاكروث، فانتقاده موجه إلى من يعتقدهم شموليين مـــــن خـــلال الســـخرية والتـــهكم اللذين يميزان غويتيســـولو.

25

خوسيه ماريا غيلبينثو وخوسيه مانويل كباييرو بونالد

خوسيه ماريا غيلبنثو: جائزة النقد لعام 1981 عن رواية نهر القمر

اشتهر خوسيه ماريا غيلبينثو عام 1968 عند نشره رواية **الزئبق** التي تنتمي إلى حركة التجديد في ذلك الوقت، مثلها في ذلك مثل روايات **ستعود إلى ريخيون** (1966) لخوان بينيت، و**معالم هوية** (1966) لخوان غويتيسولو، و**في رحاب سفر التكوين** (1967) لسانشث اسبيسو، وأعمال أخرى لآخرين كثيرين أرسوا نواة الحركة التي أطلق عليها في الحال مصطلح "الرواية التجريبية"، وعناصرها الأساسية هي الأدوات الفنية الحديثة مثل المناجاة الذاتية عند جويس، والزمن الداخلي لبروست، والمنظور والبناء القائم على عدة مستويات، واتباع وسائل الرواية الجديدة الفرنسية، واستخدام الأسطورة والتجريب في اللغة.

كتب أولى رواياته وهو في الثالثة والعشرين، ويبدي إعجابه الشديد برواية **زمن الصمت** للويس مارتين سانتوس. استقبلت أولى رواياته بحفاوة بالغة، إذ بشّرت بميلاد كاتب معد ثقافياً وملم بالكتابة الحديثة المجددة في إسبانيا في ذلك الوقت، وبرياح التجديد على جانبي المحيط الأطلنطي. ويدعم هذا التكوين الثقافي ميله لخوض تجارب جديدة في رواياته وفي مستواها اللغوي وتخضع هذه التجارب إلى تفكيك البناء الروائي الذي يؤكد نزعته النقدية وهو ما نلاحظه في روايته **الزئبق**. وبعد عام من نشر هذه الرواية، ظهرت له رواية **قناع**، ولكنها لم تضف أي جديد لروايته الأولى وإنما أظهرت، لسوء الحظ، عيوباً في أسلوبه. وبعد توقف دام سبع سنوات ظهرت له رواية **مسافر من وراء البحار**. وهي إلى جانب رواية **الليل في المنزل** (1977) تمثل طفرة جديدة مقارنةً بأعماله السابقة، ويبحث فيهما عن صيغ تعبيرية جديدة. حصل غيلبنثو على جائزة النقد عام 1981 عن روايته **نهر القمر** التي تنأى به عن الرواية التجريبية ليقدم حكاية من صنع خياله تعبر عن الواقع بوضوح، ويمزج ذلك في أسلوب يجمع بين لغات أدبية مختلفة من خلال الأجزاء الخمسة المكونة للرواية. وينبع التماسك في هذه الرواية من عنصرين: قصة حب حزينة تعتمد أدوات فنية جديدة،

ولكنها فى ذات الوقت مليئة بالنـــبرات الكلاسـيكية -أركيلكـوس وبروبـيرثيو- مثـل موضوع سمو الحب أو انتهائه بالموت. أما العنصر الثانى فـهو إعـادة خلـق عـن طريـق الخيال والأسلوب التحليلى الواضح للتجربة الـتى عاشـها شـباب الخمسـينيات الذيـن يحاولون البحث عن هويتهم انطلاقاً من إحساسـهم بـالفوضى والحـيرة اللتـين يصيـب بهما المجتمع كل من يعيش فيه. لكن هذا التماسـك لـن يتضـح للقـارئ إلا فى الفصـل الأخير. فـ"عين الثعبان" فصل يربط رؤية الكـاتب بـالجزء الأول مـن الروايـة الـذى يعتبر قصة خيالية يتلخص فيها المعنى الرمزى والكلى للعمل ،كمـا ينعكـس أيضـاً مـن خلال العنف والدعابة والنقد -حيث تظهر الحدود الفاصلة بـين الواقـع والأسـطورة-.

أما الجزء الثانى من العمل فيتناول قصة مباشرة لمغامرة طفوليـة ويعـبر فى نهايتـه عـن تمرد الشخصية الرئيسية التى سوف تروى على لسانها قصة حـب مسـتحيلة ومحزنـة -فى الجزء الثالث-، وفى الجزء الرابع الذى يحمل عنوان "نسـاء فى حيـاتى" سـيخبرنا بـأهم الأحداث التى مرت فى حياته العاطفية. وتعبر الفوضى وتفكك الشـخصية اللـذان يعـانى منهما البطل، وينعكسان من خلال عدم ثبات أساليب السرد، فأحيانـاً الأسـلوب محبـط بائس وأحياناً أخرى مستهتر وخليع، يعبران عن حكمه علـى المجتمـع الإسـبانى خـلال الأعوام التى تجرى فيها الأحداث. ومن ناحية أخـرى، تسـاهم الشـخصيات النسـائية: عشيقاته- **كارمن**، و**إيرينى**، و**تيريسا**، حبه الكبير والمسـتحيل- وزوجتـه **ديليـا** وأمـه، فى إلقاء الضوء على بحثه عن هويته والمنظور الـذى يـرى مـن خلالـه الإنسـان المعـاصر المسئوليات التى تتحملها المرأة فى الحـب.

يوحي عنوان **نهر القمر** بجو رحيب من الغمـوض والأسـطورة تتحـرك فيـه هـذه الرواية التى تعكس لغز الوجود الإنسانى الـذى يظـهر فى صـورة تراجيديـة وفوضويـة وغير متزنة. ولكن على الرغم من ذلك، قدم الكاتب هـذه الصـورة السـلبية فى شـكل جميل ومتناسق بأدواته الفنية والأدبية المتمـيزة.

وللرواية التقليدية نصيب فى أعماله، فكتب **المنتظـر** وهـو يقـول: **أكتب التقليدى طالما فهم اللفـظ بمعنـاه الصحيح**. ولا يلجـأ غيلبنثـو فى الروايـة التقليديـة إلى إعـادة صياغات مستهلكة ومكررة، بل إن هذه الصياغـات تعـالج بحساسـية روائيـة حديثـة وبوعى بمفهوم تطور هذا الجنس الأدبى. فى **المنتظـر**، يحـاول الكـاتب أن يحكـى بداية حياة شاب مراهق وما تحمله هذه المرحلة السنية من غمـوض وجمـال وعنـف وتجـارب.

وهذه الرواية بما تحمله من عناصر رمزية -فالبطل ابن النهار يتزلق إلى أبناء الليل وحياتهم- كتبت بأسلوب التناوب: فضمير المتكلم، وهو صوت البطل، يتناوب مع ضمير الغائب الذى يضطلع بوصف الانطباعات والأفكار التى لم تذكر فى سياق الأحداث عندما كان الصوت الراوى هو البطل فى ضمير المتكلم ،تماماً كما يحدث فى الرواية النفسية التقليدية. فالمعنى الكلى للرواية يرتكز على فقرة المقدمة التى تشير إلى حكاية متخيلة وفى ذات الوقت تنقد المجتمع خلال أعوام ما بعد الحرب الأهلية.

و**النظرة** هي العمل الروائى السابع لغيلبنثو وقوامه 132 صفحة فقط موزعة على أربعة فصول قصيرة لتحكى عذاب ليلة وقعت فيها جريمة من وحى خيال الكاتب، رواية تتكاثف فيها لغة الرموز التى اعتادها القارئ في غيلبنثو، لتبرز أهم الموضوعات والاتهامات والانتقادات التى حملتها أعماله الأخرى. فبدءاً من عنوانها: **النظرة** -وكأنها عين الاتهام-، تذكرنا بروايته **المنتظر** -حيث يرشق نظر الثعبان نحو عين البطل- فهى نظرة واسعة شاملة تحيط بالمعانى انطلاقاً من الحاضر؛ حتى الوجود الرمزى لليل الذى تجرى فيه أحداث الرواية ليس إلا فضاء يضيق الخناق على البطل عندما يكشف عن الجذور الخفية لجريمته. ويخلق غيلبنثو جو التوتر فى الرواية من خلال الراوى الذى يعبر عنه ضمير الغائب الذى، كالنظرة، يكتشف الجريمة وجميع تفاصيلها الدقيقة -وهنا تسيطر حاستا النظر واللمس على الموقف- وتشير هذه التفاصيل، عن طريق توارد الأفكار، إلى أجزاءرمزية وهامة من ماضى البطل والمرأة الضحية.

والهروب من مكان الجريمة فى ذلك الفجر هو أيضاً هروب رمزى، فالبطل يسلك طريقاً ليلياً ليعود إلى نفس الطريق حيث الظلمة والسكون المخيمين على الليل والمنزل. وتحوى هذه الرواية العديد من الصياغات الشعرية من خلال التراكيب الرمزية التى يشير إليها الراوية فى ضمير الغائب والمعانى المتعددة التى تحملها هذه الرموز، كل ذلك فى صورة مبّسطة ظاهرياً وتنطوي على قراءات متعددة ومختلفة. وإظهارُ التكثيف في الضمائر الذى اعتدناه فى المناجاة الذاتية منذ أن تحول جنس الرواية إلى استقصاء حول الطبيعة البشرية، نجده قد تحقق فى هذه الرواية بأسلوب آخر وهو استخدام بعد روائى قادر على التوغل الفجائى فى ضمير البطل من خلال أسلوب مؤثر وصادق. برواية **النظرة** يؤكد خوسيه ماريا غيلبنثو نجاحه وحضوره في مشهد الرواية الإسبانية الراهنة.

رسوخ قدم مانويل كابييرو بونالد فى عالم الرواية:
بدءاً من "أجاتا،عين القط" إلى "طوال الليل يسمعون مرور الطيور"

جاء حصول رواية **طوال الليل يسمعون مرورالطيور** علـى جـائزة أتينيـوم أشـبيلية عام 1981 ليكمل الخط الذى بدأه مؤلفها برواية **أجاتا،عين القـط**. وأقصـد هنـا إلى أنـه بعد أسلوب الواقعية والتطور البطىء للأحداث فى روايتـه **يومـان مـن شـهر سـبتمبر** المنشورة عام 1962، تأتى أجاتا، **عين القـط** (1974) **وطـوال الليـل يسـمعون مـرور الطيور** لتسلكا ذلك الاتجاه الذى يستخدم الرمز واللاواقـع أو كـل مـا هـو خيـالى أو غير معقول ليوجه من خلاله نقدا للواقع الاجتماعى التـاريخى لبلدنـا وهـو مـا ينبـض دائما فى كتابات كابييرو بونـالد.

يسهم التاريخ والأسطورة فى الرواية الـتى نحـن بصددهـا الآن ،هـذان العنصـران المنسـربان- عـبر الإحسـاس الحـاد بمـرور الزمـن، الضـارب بجـذوره فى أعمـاق الوجودية،الملمح الأساسى فى أعماله الشـعرية- يسـهمان فى معـنى ومضمـون القصـة، تفكك أسرة إنجليزية تقيم بقادس، المدينة التى كانت منـذ حـوالى قـرن مركـزا تجاريـا وبحريا. والقصة: قادس فى زمن آخر، هى فقط رمـز يشـير إلى انحـلال آخـر، انحـلال الزمن الحاضر الذى يحكم عليه الكاتب بأنه زمن فاسـد لايمكـن احتمالـه، وذلـك مـن خلال تقنياته التى استخدمها فى الرواية. لقد قـدم مجموعـة مـن اللوحـات هـى ،مـن الناحية الظاهرية، واقعية -بينما من داخلها انداحت كل الجذور الفاصلـة بـين مـا هـو واقع وما هو إما ذكرى أو حلم أو هاجس أو شيء غـامض- هـذه اللوحـات تصـف التفكك الذى وصلت اليه عائلة ليستون فى مجتمع قادس. تشـتمل الروايـة علـى ثلاثـة أجزاء، وهى من خلال القفزات الزمنية تتبع نظام الروايـة-النـهر؛ الجـزء الأول يحكـى وصول الانجليزى وأسرته واتصالاته بعائلات الطبقتـين اللتـين كـان دائمـا فى مواجهـة معهما: الأولى طبقة الأقوياء والقادرين فى مجال الميناء وكل مـا يختـص بهـا مـن أعمـال وممتلكات، والثانية طبقة الذين يعانون من بناء اجتمـاعى ظـالم ومسـتبد وجـاثم علـى صدورهم منذ قرنين. ويتناول الجزء الثانى مـوت ليسـتون،مختنقـا بالطبقيـة الاجتماعيـة المحيطة به . أما الجزء الثـالث فيشـير إلى دمـار وسـقوط أبنائـه ونسـاء أصدقائـهم المزعومين.كل ذلك يصفه الكاتب من خلال أزمة الأخلاق والعنـف والجنـس فى مجتمـع مليء بالآفات والمسـاوئ.

وما يخلفه هذا العمل في نفس القارىء من إحساس بالتفكك الروائي يسهم ولا ريب في بنائه وفي المعنى الذى يعكسه العالم الذى تدور فيه أحداث العمل، وفي المجتمع الإسباني وريث تاريخ هو في رأي كبايرو بونالد تاريخ زائف يرمز إليه هنا بمدينة قادس وبلحظة تاريخية بعينها. وقد يثير ذلك تساؤلا لدى الناقد حول عدم قدرة الروائي على بناء الحكاية والشخوص على درجة أكبر من الصدق يتطلبها هذا الجنس الأدبي وكذا الموازاة الكتائية المطروحة.

26

مشهد الأدب في عام 1981

المتميـــــــزون

يتميز هذا العام الأدبي بصدور ثـــلاث روايـــات لكتـــاب إســـبان: **جزيـــرة زهـــور الياسنت المقطوفة** لغونثالو تورنتي بايستر و**نظريـــة المعرفـــة** للويـــس غويتيســـولو و **نمـــر القمر** لخوسيه ماريا غيلبنثو. ويعترض أية إحالة الرواية الإســـبانية المكتوبـــة والمطبوعـــة فى إسبانيا من عام 1980 إلى1981 العديد من الصعاب والمشـــكلات. فالمعايـــير الـــتى لامحيـــد للناقد عن الالتزام بها غير دقيقة حتماً لغياب المنظور الزمنى، فهناك تخـــوف مـــن أن يغفـــل عن عملٍ أدبي لم يصل إلى يده لعدم ذيوعه وانتشاره، فموجة الرواية الـــتى حققـــت أكـــبر مبيعات تفرض نفسها عليـــه.

اختار تورنتي بايستر النجاح عن طريـــق الفانتازيـــا بكتابتـــه رســـالة حـــب رقيقـــة يعكس فيها الأستاذ المتقـــاعد، وهـــو فى هـــذه اللحظـــة تورنـــتي نفســـه، روح المزحـــة الواضحة انطلاقاً من تمكنه من حرفتـــه ككـــاتب، فيـــترع الروايـــة بالخيـــال والســـخرية اللذين اكتسبهما خلال سنوات عمله الثقافي وخبراتـــه البشـــرية.[راجـــع دراســـة أعمـــال تورنتي بايستير في هذا المجلـــد].

أما لويس غويتيسولو الجدير بدراسة واسعة وعميقة، لـــذا فمـــن الصعـــب أن نجمـــل مقاربته في هذا الحيز المقتضب، فله العديد مـــن الأعمـــال آخرهـــا سلســـلة **تضـــاد** الـــتى دشنها برواية **عد** (1975) وأتبعها برواية **خضـــرة مـــايو حـــتى البحـــر** (1975) و**غضـــب أخيل** (1979). وهو من الجيل الذى يعقب جيـــل تورنـــتي بايســـتر، ويتمـــيز بوضـــوح وغنى أسلوبه، ويفرغ فى المادة الروائية خبرته وفنون الكتابـــة والقـــراءة فى محاولـــة للجمـــع بين الهوية الشخصية والإبداع الفنى. أما خوسيه ماريـــا غيلبينثـــو، فى روايـــة **نمـــر القمـــر** فيتعدى حدود التجربة، حيث يبلغ الجمـــع بـــين الأســـطورة والواقـــع والخيـــال أعلـــى مستوى من التوازن والتناســـق.

حضور روائيين متميزين

فى رواية **بريد إسطنبول**، ينتهج ألفونسو جروسّو رواية المغامرات التى ارتفع شأنها هذه الأيام. كما نشر أيضاً رواية **ورود إلى ماريا** (1981) فى نفس الوقت الذى ظهرت فيه رواية فرناندو سباتير **كارونتى ينتظر** التى لم تنل نجاحاً نقدياً لرداءتها، وهذا لايعنى أنها لم تحقق نجاحاً بين جمهور القراء، فهى تندرج فى قائمة الروايات التى حققت أكبر مبيعات خلال بضعة أسابيع.

وثمة روائى آخر ينتمى إلى اتجاه الرواية التجريبية من خلال سلسلة "الأسفار الخمسة" بالرغم من أنه يقدم حالياً أعمالاً تختلف كثيراً عما سبق، مثل **عاشست القرية**. إنه خيرمان سانشيث اسبيسو، وهذه الرواية الأخيرة نقد لتاريخ إسبانيا منتهجاً أسلوب بابيى إنكلان النقدى -تشويه وتحقير أبطال وأحداث- وذلك بتخيل عودة مجموعة من الفلاحين إلى قشتالة. وتضل الرواية بين لوحات وبيئات واستطرادات كلامية مختلفة ومتعددة، أغلبها يوحى بالمستوى الثقافى الذى بلغه الكاتب ومدى تمكنه من الأسلوب، ولكنها فشلت فى نقل نواياه وقصده من هذه الرواية وهو النقد اللاذع للحياة فى إسبانيا، خاصة الحياة الثقافية.

أما **الليلة الإسبانية** (1980) فيقدم فيها الناقد والروائى ليوبولدو أثانكوت قصة لا تصدق: خطة توماس، المنتمى إلى "النقابة الوطنية للعمال" الفوضوية، لقتل فرانكو. وهو يعيد بناء مرحلة من الحياة الوطنية، مرحلة الأربعينيات. ولكن شيئاً ما يعيب هذه الرواية نظراً إلى كاتب متمكن مثله تشهد على تميزه رواية **العروس اليهودية** (1977)، ربما كان مرد ذلك إدخاله تقنيات غريبة على الفن الروائى، أقصد تحديداً إلى تقنية الفن السينمائى.

خوسيه غابريل إى غالان روائى وشاعر شاب، مهتم بالبحث عن طرق جديدة للفن الروائى. وقد عرفه الجمهور برواية **نقطة رجوع** (1970)، ونشر روايتين متغايرتين: **الذاكرة الأسيرة ومباغتة**؛ وتأتى هذه المغايرة فيما بينهما من الناحية الشكلية، أى أسلوب الرواية.

أما مانويل باثكث مونتالبان فقد حقق نجاحاً كبيراً بين جمهور القراء والنقاد بروايته **جريمة قتل فى اللجنة المركزية**، وهى رواية استطاع مانويل بقدرته الفنية أن يجمع فيها بين الصياغة المناسبة والحيلة والغموض وخفة الظل والإشارات إلى الواقع

حتى يجذب جمهوراً مولعاً بمشاهدة معالجات أو تشـويهات لشـخصيات وبيئـات وغـائم من عالمنا السياسى، وهـو فى هـذه الحالـة العـالم الشـيوعى، فالقـاتل هـو كـاريو نفسه(رئيس الحزب الشـيوعى الإسـبانى فى ذلـك الوقـت). فـالذى حققـه بـاثكث مونتالبان فى رواية **بحار الجنوب**، التى فازت بجـائزة بلانيتـا، موجـود فى هـذه الروايـة، فحتى المخبر السرى بيبى كاربايو يعود من تلك البحار ليصبح بطـلاً فى هـذه الروايـة.

حضور كبير لكتاب أمريكا اللاتينيـة

إن النجاح الكبير الذى حققته رواية **قصة موت معلن** لغـابريل غارثيـا مـاركث، التى وزع منها مليون نسخة -بناءً على ما قاله ماركث نفسـه: مـن حيـث إنهـا **أحسن رواياته**- جعل أعمال هذا الكاتب على رأس قائمة الكتب المقروءة؛ ومـع ذلـك، فـهذه الرواية بعيدة عن عناصر النجاح الكثيرة التى تقوم عليها روايته **مائـة عـام مـن العزلـة**، وأيضاً رواية **خريف البطريرك**. صحيح أن رواية **قصـة مـوت معلـن** بلغـت مسـتوى عالياً فى أسلوب القص وتوظيف اللغة توظيفاً متميزاً، إلا أنهـا تفتقـد بنـاء الشـخصيات التى كان من المنتظر أن تكون مساعدة ومرتبطة بالشـخصيات الرئيسـية؛ أى باختصـار، الشخصيات الثانوية. على أية حال، يجب القول إنها لو لم تكن بـالفعل أحسـن رواياتـه، فهى على الأقل رواية ممتازة. وهناك حضور آخر لمـاركث مـن خـلال "نصـوص مـن الساحل"، وهو المجلد الأول من أعماله الصحفيـة. مـن مزايـا هـذه النصـوص تقـديم أدوات جيدة لإعادة بناء الواقع والخيال فى أعمالـه الإبداعيـة.

أما **ماء محترق**، للمكسيكى كـارلوس فوينتـس، فـهى "رباعيـة سـردية" حسـب التسمية التى أطلقها عليها كاتبها، ذات موضوعـات فعالـة ومهمـة، تحليـل موغـل فى نسيج المجتمع المكسيكى، وفى الوقت نفسـه، عمـل فـنى مـن الطـراز الأول لروائـى متمكن من أدواته الفنية. يحتوى الكتاب على أربـع حكايـات كـل منـها مسـتقلة وفى ذات الوقت يرتبط بعضها البعـض مـن خـلال شـخصيات ظـهرت فى الأولى،"يـوم الأمهات"، وتدور حول عائلـة القـائد **يشنتى برجارا**، فى أدوار ثانويـة، ثم نعبـت دور البطولة فى بقية الحكايات أو كوشائج بين الحكايات الأربـع. أمـا الموضوعـات الجانبيـة المساعدة التى تهم فى إعطـاء وحـدة موضوعيـة للروايـة فـهى: نوعيـة الشـخصيات وظهورها دائما فى مواقف محددة، تعلو فيها نبرة الإصـلاح الاجتمـاعى وتخلـف أثـرا فى

نفس القارىء، أما الموضوع الجانبي الآخر فهو الثـورة المكسـيكية وأثرهـا فى المكسـيك الحالية، بالإضافة إلى مدينة المكسيك كعلامة لتاريخ وتطـور هـذا الشـعب.

فى عام 1964 أصدر رواية **نشيد العميان**، ومنـذ ذلـك الحـين لم ينشـر أى عمـل روائى آخر. ومؤلف روايات **موت أرتيميو كروث** و**تغيير الجلـد** (الـتى حصلـت عـام 1967 على جائزة "المكتبة الموجزة" لدار نشر سيس بارال) و**أرضنـا** الـتى اعتبرهـا النقـد الفرنسى أفضل روايات أمريكا اللاتينية، هذا المؤلف لـه سـيطرة كاملـة علـى الأدوات الروائية التى يقوم بتوظيفها بقدرة فائقة لخدمة المعنى والهدف مـن كـل حكايـة.

فى الحكاية الأولى، وراويتها متخيل وممثل فيـها، نجـد **بلوتاركو**، الحفيـد الشـاب للقائد **بيثنتي بورجارا**، يحكى المواجهـة الـتى تـدور بـين القـائد وابنـه **بورجارا**، والـد **بلوتاركو**، وهكذا نتعرف على مكسيك الثورة عـبر ذكريـات الجـد، وعلـى ملامـح المجتمع المكسيكى الحالى من خلال الأزمة التى تتعرض لها العائلـة بسـبب الأعمـال غـير الشريفة التى يقوم بها **بورجارا** الأب. فى الحكاية الثانيـة، وتقـوم ببطولتـها **مانويلا**، الـتى دائماً تتبعها عشرات الكلاب الجائعة، وتسكن "القصور القديمـة"وسـط المدينـة، وهـى الآن ليست سوى أماكن مهجورة، وتقوم بمرافقة **لويسيو** المعوق فى نزهـة، هـذه الفتـاة تؤكد فكرة الحنين إلى الماضى، وصورة شعب عاجز مقـهور تشـير إلى الطبقـة المنتفعـة من الثورة وتحسن مستواها المعيشى وفسادها مع فسـاد السـلطة. أمـا الحكايـة الثالثـة، "أغنية للصباح"، فبطلها هو **فيديريكو سيلبا**، أعـزب ينحـدر مـن طبقـة أرسـتقراطية، ومقهور فى مدينة تحجب مبانيها الجديدة الشمس والهـواء عـن منزلـه العريـق، وموتـه على يد عصابة أرادت سرقة بقايا قصـره العريـق، والرسـالة الـتى تركـها إلى محبوبتـه يشتركان فى تجسيد نهايته التراجيدية. أما الأخيرة، وتـدور أحداثـها فى أفقـر مسـتعمرة فى المدينة، ويتخذ الكاتب شخصاً ساذجاً ومطحوناً مثل **يونايه** بطـلاً لهـا ليوضـح لنـا من جديد الفكرة التى دائماً ما يلح عليها وهى أن الأقوياء فى عالمنـا لايزالـون يسـتغلون الأبرياء الضعاف لتحقيق مـآربهم.

ومدينة المكسيك بأحيائـها ومنازلهـا العريقـة وضواحيـها ممثلـة فى جميـع هـذه الحكايات، بنبرة الحنين إلى شيء ضـائع بسـبب أمـر محتـوم، كمـا تلفـت الانتبـاه إلى الخلـل الناشـىء عـن التطـور المـدنى الـذى يحـدث دون سـيطرة أو رقابـة. والثورة، كمضمـون للروايـة، تكشـف النقـاب عـن المتسـلقين الذيـن يسـتغلون

المشاعر الوطنية الباحثة عن العدل لتحقيق ثروات طائفة متظاهرين بأنهم أبطالها. وعلى كل حال فالثورة هي النقطة التي تنطلق منها حتى نتعرف ما عليه المجتمع المكسيكي الآن من إيجابيات وسلبيات.

ورواية **فى حقلى يرعى الأبطال** كتبها الروائى الكوبي ابيرتو باديا. ولد فى مدينة بينار دل ريو عام 1932. عرف بأعماله الشعرية وكان من أوائل المتحمسين لثورة كاسترو حتى نفى فى النهاية إلى نيويورك. هذا الكاتب والمفكر غدر به، لأنه غير مسموح فى المجتمع الكوبى الجديد بممارسة النقد أو حتى حق التفكير. فهو مجتمع يسكت الأبطال الأحياء بينما يشيد ويمجد الأبطال الموتى، لأنهم لم يعد لهم صوت. **فى حقلى يرعى الأبطال** رواية سياسية تخلو من أى تقنية أو تجديد فنى، ولكنها تحمل قوة وبساطة "الرواية-الشاهد" -فهى من الروايات التى تنطوى على شواهد على أحداث حقيقية- البطل، **خوليو**، يجسد إلى حد كبير خبرة وملامح شخصية ابيرتو باديا المؤلف، مثل صوته ورأيه الشخصى فى رواية الأحداث والتعليق عليها. إنها رواية واقعية خيالية فى آن واحد، تخلف فى قرائها الإحساس بوجود وطن حبيب وغال، وطن يحلم فيه بيوتوبيا اجتماعية.

نشر خوليو كورتاثر مجموعة قصصية عنوانها "نحب غليندا كثيراً". هذه المجموعة تقدم للقارىء الكتابات المختلفة التى يتميز بها هذا القاص الأرجنتينى. فهى ملخص ممتاز لكاتب متميز مثل خوليو كورتاثر.

أما رواية **لحن ديانا**، للكاتب الكولومبى رفائيل أومبيرتو مورينو دوران، فمن أهم الروايات سواء من ناحية المضمون أو فى قص الأحداث. ولها بناء مزدوج: الأول يحكى تاريخ **أوغوستو خوتا و كتالينا**، والثانى يتناول الحوارات التى دارت بينه وبين محبوبته. هذه الازدواجية، بالإضافة إلى أن المعانى العديدة التى تحملها اللغة المستخدمة فيها، تؤدي دوراً هاماً فى الكشف عن رؤية مبدع ذكى ومثقف للعالم.

يتمثل فن السرد عند الروائيين الشبان فى أمريكا اللاتينية فى رواية **المريخ** للأرجنتينى ماريو ساتث. فهى تمثل العودة بهذا الفن إلى فن الملاحم والبطولات، بمنأى عن العوالم الداخلية للشخصيات لينشغلوا بالحكاية الكلية التى تتحرك فيها الشخصيات دون التدخل فى ضمير كل فرد. وتظهر العودة إلى الملحمة بكثافة فى الفصول التى تتحدث عن حرب العصابات، وهى الفصول الأخيرة. ومع ذلك، هناك

شيء يتحرك في الرواية الكلية، يمكن أن يستغل في الدلالة على الشخوص وربما نتج من عدم التوازن بين البنائين نقاط الضعف الموجودة في الفصول الأولى التي تميزت بأسلوبها السردي الممتاز.

ألفريدو برايس إتشينكي كاتب من بيرو مقيم في فرنسا. نال شهرة عالمية بروايته **عالم من أجل "جوليوس"**؛ ونشر رواية بعنوان **دائما بيدرو**، ليصور تأرجح مشاعر الحب عند بطلها، الكاتب الهزلي الذي من خلال غرابة أطواره وهزله القريب من وودي ألن يحكي قصة قادرة على مراجعة العالم الذي يعيشه بيدرو وأسلوبه الخاص في الكتابة.

"المكان الوحيد المحتمل"، لسالبادور غارمنديا، مجموعة قصصية تربطها وحدة ما من خلال إلحاح بعض الموضوعات والعناصر والشخصيات ونبرة الكتابة. كل ذلك في سبيل تقديم تجربة أدبية يشغل الوصف مساحة كبيرة فيها بينما يكاد يختفي الحوار ومساوئه من الحكاية ومن التمثيل النفسي للشخصيات. والحكايات، في الظاهر، تنطلق من موقف واقعي يتحول -عن طريق وصف العناصر المكونة له بطريقة غريبة- من واقعي إلى تصوري أو متخيل، حيث يختلط الواقع بالحلم تماما كمكونين يدرك من خلالهما الإنسان العالم. كل ذلك يؤكد وينفي في ذات الوقت قدرية الواقع وغموض الأشياء والعالم والإنسان. وكتاب غارمنديا مثال على أن الفن الروائي في أمريكا اللاتينية يحتوي على عناصر ومضامين ابتكرتها "الرواية الفرنسية الجديدة" التي ظهرت هناك في الخمسينيات. في هذه الرواية يبرز المضمون من خلال الصياغات الأسلوبية، وهي توضح إلى أي مدى يعيش القلق والأفكار السيئة المسيطرة على العقل والخوف والغموض داخل الإنسان الذي يتشبث بالواقع المادي المحسوس والمباشر وكأنه هو الواقع الوحيد الموجود. كما يشير هذا العمل إلى ذلك "الواقع السحري" المتأصل في رواية أمريكا اللاتينية، الذي يتدفق في صورة مغايرة للواقع أو كأنه وحي يعبر عنه الكاتب **عندما يكون في لحظة سمو نفسي وروحي تقوده إلى حالة معينة**، كما ورد في جملة لأليخو كاربينتيير في كتابه **توافقات واختلافات**.

من بين الروايات التي أعيد طبعها، علينا أن نبرز رواية **آدم بوينس آيرس** لليوبولدو ماريتشال، والرواية التي طبعت في بلادنا: **أقمار عميقة**، لخوسيه ماريا أرغيداس؛ أو رواية **الأعلى** التي صدرت في إسبانيا للكوبي لويس ريكاردو ألونسو. أما من حيث الجودة فيجب أن نذكر رواية **الحياة بأكملها** التي كتب مقدمتها خوليو

كورتاثر. وهى تدور حول حكاية خيالية أوحت للعديد من النقاد بعالم "ماكوندو" لغابرييل غارثيا ماركث في **مائة عام من العزلة**، حيث نرى شخوصا من عالم الجريمة كشخصيات واقعية وحلمية فى ذات الوقت.

ومن بين الاتجاهات الأدبية، سوف نلقى الضوء فى النهاية على الكاتب الفنزويلى أرتور أوسلار بيترى، وهو من الجيل الناضج فى ذلك البلد الذى أعاد طبع روايته الأولى التى نشرت عام 1931 وهى **الحراب المخضبة**. وفيها تتألق الفكرة الراسخة عند بيترى وهى البحث عن الهوية الأمريكية اللاتينية، فمن خلال مسامرات أدبية تناول مرحلة تحرير بلده والإشادة ببطله القومى، سيمون بوليفار. والرواية مكتوبة فى ضمير الغائب ويسيطر عليها الحوار والمشهد الذى يقترب من المشهد التقليدى والعادات المحلية. وتنطلق من الموازين الفكرية لدى كتاب حركة الحداثة الذين يرون فى قرن التنوير الفرنسى وفى الإشادة الرومنطيقية بالشعوب الأصلية، الراية التى أيقظت المقاطعات فى أمريكا اللاتينية من غفوة قرون، قرون من الاستعمار لم تترك لهم سوى ذكريات مظلمة. لهذا فإن رواية بيترى قراءة شعرية وحماسية أيضا لتاريخ يجب محاكاته ومطابقته بكل الأعمال التى كتبها أشخاص ولدوا فى تلك القارة وأحبوها وبحثوا عن هويتهم دون أن يمحوا تاريخا عمره ثلاثة قرون.

معاصرون من فترات سابقة

هناك سمة أخرى تميزت بها الرواية فى عامى1980و1981، وتمثلها مجموعة كتاب من أجيال غير قريبة تنتمى معظمها إلى رواية المنفى.منهم سندر وماكس أوب وأرتورو باريا وخوسيه برغامين وروسا تشاثيل وبنخامين خارنيس.

قدم لنا مانويل أندوخار، تحت عنوان "تكهنات سرية"، مجموعة من ست عشرة حكاية كتب مقدمتها رفائيل كونتى، أما الواقعية التى تميز بها دائما الكاتب فى جميع أعماله فقد تحولت فى هذا العمل إلى فن الأسطورة والخيال ليعرض من خلالهما رؤيته لإسبانيا. ومما ساعد فى ثراء هذا العمل الخبرة المعرفية التى اكتسبها على مدى حياته وهيمنته على إمكانات اللغة.

وبرواية **حقل أشجار اللوز** تنتهى سلسلة الروايات التى كتبها ماكس أوب عن الحرب الأهلية تحت عنوان **المتاهة السحرية**.

سوف أتوقف سريعا أمام العمل الأخير لروسا تشاثيل وهو **روايات قبل الأوان**؛ ورواية **الأحمر والأزرق** لبنخامين خارنيس. فهذا الكاتب المولود فى أقليم أراغون الإسبانى والذى ينتمى إلى جيل 1927، يكمل برواية **الأحمر والأزرق** رواية أخرى هى **ضيف من ورق** كتبها عام1928؛ أما هذه التى أعيد طبعها الآن فنشرت عام 1932. ويتفق عنوانها **الأحمر والأزرق** مع تكريم ذكرى ستندال وروايته **الأحمر والأسود**. فى رواية خارنيس، الألوان ترمز لسلاح المشاة الإسبانى، فالعمل يتناول حدثا تاريخيا وهو التمرد الفوضوى لكتيبة كارمنCarmen (سرقسطة) عام1920. فى هذه الرواية ممارسة لنظرية الأدب إذ تتضمن طروحا فى جنس الرواية وتكشف عن مدى تأثير نظريات أورتيغا إى غاسيت فى الرواية ورغبة خارنيس فى تجديد هذا الجنس الأدبى.

أما **روايات قبل الأوان** لروسا تشاثيل، فهى تجمع أعمالاً وبعض الفصول من روايات لهذه الكاتبة منها"حصيلة"، و"مؤسسة أودوكسيا"، و"مرجريتا"، و"راعىالأغنام"، و"أنا بوت" و"يوماً سيظهر". كما أنها تحتوى على آرائها حول فن كتابة هذه الروايات، الأمر الذى يساعد القارىء والناقد عنى التوغل فى فصول الروايات التى أشرنا إليها هنا، فهى طريقة لتقديم أعمالها الأدبية.

أعمال هامة

تمثل رواية **ذلك الأحد** لخورخى سيمبرون، من حيث المعنى والمضمون، القراءة المعاكسة لرواية **يوم فى حياة إيفان دينسوفتش** التى يستحضرها المؤلف كى يبرز الرعب الذى شهدته معسكرات الاعتقال النازية والسوفيتية. **ذلك الأحد** تشاطر عمل الكاتب الروسى سرد أحداث وقعت فى يوم واحد فى أحد معسكرات الاعتقال. واختصار زمن الرواية فى يوم واحد يساعد الكاتب على تذكر التاريخ المعاصر من خلال زملاء المنفى المختلفين، بدءاً بإحياء ذكرى الشيوعية وحزن البطل، **جيرار**، وهواسم آخر لـ"**فيديريكو سانشث**"، قرين الكاتب، المطرود من حزبه. هذه القضية تتضمن العديد من الأشخاص الذين تجسدهم شخصيات الرواية، فمنهم من تبوأ مناصب مرموقة فى المجتمع ومنهم من كان ضحية لعمليات تطهير الحزب الشيوعى. أما الاختلاف فيوجد فى رواية الكاتب الروسى سولجنتسين، فهو فى رواية مشابهة يقدم أغنية للحرية وكرامة الإنسان من خلال رؤيته المفتوحة نحو العالم

والإنسان. أما سيمبيرون فيحتجز شخصيات روايتـــــه فى ذاتيــة نســتطيع أن نستشــعرها بوضوح عندما سخر من إيمان يهوا اليهودى المؤمـــــن والفـــاجر فى ذات الوقـــت الـــذى يترك له الكتاب المقدس مفتوحا على فصل غــــامض- بينمـــا رحـــب بفلســـفة جـــيرودو، عندما ينادى بأن الحقيقة الجوهرية الوحيدة هي جمال العالم وينصح بعـــــدم التســـاؤل عـــن قضايا وموضوعات تتجاوز سطحه الظاهرى. وقد اتضـــح رأى ســـيمبرون عنـــد تذكـــره لحكمة كافكا: **في المعركة الدائرة بين نفسك والعالم، اتخذ جانب العالم**. ينتـــهى البنـــاء الدائرى لهذه الرواية بتذكر الشجرة، تلك الجنية الجميلة الـــتى أهـــاجت بجمالهـــا المشـــرق فى ذلك الفجر، فى الفصل الأول، ذكريات البطل جيرار. ويجســـــد هـــذا البطـــل، طـــالب الفلسفة، الكاتب فى تكوينه الأدبي والظـــــروف الحياتيـــة الـــتى عاشـــها أثنـــاء إقامتـــه فى معسكر اعتقال نازى وفترة تجنيده حينئـــــذ فى الحـــزب الشـــيوعي. إنهـــا نمـــوذج للفـــن الروائي المعاصر الذى يرى أن هذا اللون الأدبي يجب أن يرتبـــط بالتـــاريخ ويكـــون ميثاقـــا للأفكار السياسية التي يحتويها هذا التاريخ. أما الخيـــــال والفانتازيـــا فلـــم يخلقـــا فى هـــذه الرواية عوالم جديدة، وإنما استخدمهما الكاتب لصياغة عقــــدة الروايـــة وتجديـــد بنائـــها. لم تخل هذه الرواية أيضا من الــ"ميتارواية"، عندما تحــــاور ســـيمبرون فى صفحاتـــه مـــع شخصيات من التاريخ ومع القارئ حول كيفية الاستمرار فى الكتابة. ومـــــع ذلـــك، فـــإن العمل لم يقدم بدائل جديدة لفن الكتابة، فهو يتحـــرك بغمـــوض بـــين"روايـــة الذاكـــرة" أو"رواية السيرة الذاتية" ورواية"الشاهد على الأحداث" لكـــاتب شـــاهد علـــى تناقضـــات فكر سياسى معين وضحية لها فى نفس الوقـــــت.

ورواية **مستشفي النيام** لفرانثيسكو جارثيا بـــابون مرتبطـــة بأعمالـــه الســـابقة الـــتى ينهض بدور البطولة فيها **بلينيو**، المخبر الســـرى المنتســـب إلى إقليـــم لامنشـــا الإســـبانى، وهى شخصية مرتبطة بواقع مدينة توميوســـو الإســـبانية مـــن خـــلال الذكريـــات الـــتى يحملها لتلك الأرض وجذوره فيـــها. ولقـــد نجحـــت هـــذه الروايـــة بحبكتـــها الدراميـــة وبالسخرية وبما بها من علاقات غرامية فاضحــــة. لهـــذا، علينـــا أن نحـــيى هـــذا العمـــل لأسلوبه الذى جمع بين الرقى اللغـــوى والأدبي وبـــين إحيـــاء ذكريـــات الطفولـــة عنـــد الكاتب بخيال أدبي عالى المســـتوى.

وإذا كنا نتحدث عن فن الرواية، فعلينـــا أن نذكـــر أيضـــا كتـــاب **ثـــلاث عشـــرة حكاية ونصف حكاية** لخوان بينيت الذى يعتـــبر أوهـــى الأعمـــال الـــتى قدمـــها هـــذا

الروائى الكبير. ومن بين أهم الأعمال التى أعيد طبعها فى هذه المرحلة يجب أن نذكر **لاتشانكا** لخوان غويتيسولو باعتبارها، بالرغم من قصرها، ضرورية لفهم فلسفة هذا الكاتب أثناء مرحلة الواقعية النقدية. أما كارمن مارتين غايتى فقد أعادت طبع واحدة من أجود أعمالها: **الغرفة الخلفية**. وفى نفس الوقت ظهرت **خمس ساعات مع ماريو** لميغيل دلبيس، و**آل هابيل** لآنا ماريا ماتوتى، و**منذ الشروق** لروسا تشائيل. كما ظهرت طبعات جديدة مثل مجلد **التربية العاطفية** لمونسيرات روتش الذى يجمع أولى قصص وروايات هذه الصحفية، ومجلدين تحت عنوان"قصص قصيرة" لفرانثيسكو غارثيا بابون اللذين يجمعان ذكريات الكاتب بهدف التأمل والتفكير من خلال تجاربه فى الواقع الإسبانى.

أما وجود الروائيين الشبان فى هذه الفترة فيتمثل فى غونثالو تورينتى ماليدو وقصته الطويلة **سوناتا من مقام موت صغير**؛ وخوان خوسيه مياس وفليكس دى أثوا وروايتيهما على التوالى **البستان الخاوى والدرس الأخير**؛ وأخيرا، خوسيه أنطونيو غارثيا بلانكث وروايته **ملك الأطلال**.

الروائيات

إن ذكر روسا تشائيل التى تنتمى للجيل القديم من الروائيات المعاصرات لهو نقطة الانطلاق للإشارة إلى كاتبات حديثات ممن لهن حضور على الساحة فى هذه الفترة مثل: مونتسيرات روتش بروايتها **الساعة البنفسجية**، وروسا مونتيرو بروايتها **الخاصية دلتا**.

كانت الساحة الأدبية تضم قائمة لابأس بها من الروائيات فى الفترة من **1944** -عندما حصلت كارمن لافوريت كأول روائية على جائزة نادال عن كتابها **عدم**- وحتى ظهور هذه "الموجة الجديدة" من السرد النسائى: أنا ماريا ماتوتى وإيلينا كيروغا وكارمن مارتين غايتى وكارمن كورتث ودولوريس ميديو... ولعل هذه الأسماء لم تحظ بالتقدير الكافى لإسهاماتها فى رواية ما بعد الحرب. لكن كلاً من مونتسيرات روتش وروسا مونتيرو ظهرت بموهبة جديدة، فقد دخلتا مجال الرواية عن طريق الصحافة وعكستا حساسية خاصة تجاه الوضع الجديد للمرأة فى المجتمع انطلاقا من رؤية متمردة وجريئة كانت تميز من صادف عقد الستينيات بداية شبابهم.

تأتى رواية **الساعة البنفسجية** لتكمل مجموعة القصص النسائية للكاتبة

مونتسيرات روتش:"موسم الكرز" و"وداعاً رامونـــا"، وتمثـــلان فى نفـــس الوقـــت بمجمـــل ماكتبت. ويأتي الكتاب في شكل تحقيق صحفي يضـــم أجـــواء تظـــهر فيـــها إشـــكاليات ومطالبات الحركة النسائية الراديكالية دون أن يخلو مـــن إشـــارات وتجـــارب وذكريـــات، غير أن قدرتها على النسج الروائى بين العناصر المختلفة للعصـــر الـــذى تعيشـــه تفتقـــر إلى النبض اللازم لإضفاء الترابط الكافى علـــى الحكايـــة.

أما فيما يتعلق بروسا مونتيرو، فإنها إذا كانت روايتها وقائع الهجر التى نشرت عـــام1979 قد لفتت الأنظار وولدت آمالاً راسخة لدى قطاعات معينة من النقاد لما بهـــا مـــن تلقائيـــة ونضارة ميزتا جيلاً نسائياً يتمتع بموهبة الكتابة، فإن روايتها الخاصية دلتا قد احتلت ترتيباً يلى روايتها الأولى، فهى رواية تفتقر إلى أدنى بنية ولا ترقى بطلتها، لوثيا، إلى مستوى الإقناع مـــن حيث تناولها لموضوعات جد إنسانية مثل: الحب والموت وتدهور الوجود بمرور الزمن. غير أن الرواية تحمل الكثير من خصائص الرواية الوردية* كالحضور الملحوظ لعنصر الزمن، والكثير من الحس "الحالم"، كالنزوع إلى الحزن والغنائية السلسة، كما لو كانت موجهـــة إلى جمـــهور عريض من القراء.

قبل ظهور هاتين الكاتبتين القادمتين من عالم الصحافـــة، كـــانت أناماريـــا مويـــش المولودة في برشلونة عام 1947 واختارها كاســـتيليت لتنضـــم إلى قائمـــة المجدديـــن الـــتى أدرجها منتخبه الشعري، نشـــرت أولى رواياتهـــا، خوليـــا، عـــام 1969. تلتـــها مجموعـــة قصصية تضم عدداً من النصوص وتحمل عنوان أحدها:"هـــذا الفـــتى ذو الشـــعر الأحمـــر الذى أراه كل يوم"(1971) ورواية والـــتر لَمِ رحلـــت؟ (1973).

تتناول روايات أنا ماريا مويش عالم الطبقة البرجوازية فى برشلونة في فـــترة مـــا بعـــد الحرب؛ ومن خلال رؤية شخصيات تأتى هامشـــيتها وإحباطاتهـــا كنتـــاج لهـــذا المجتمـــع الذى يصور وكأنه هدام ومغتصـــب فى ذات الوقـــت مـــن خـــلال صفـــات شـــخصياته الخيالية. ومن الأحرى إبراز مدى القناعة التي تقدمـــها لغتـــها العاميـــة المليئـــة بالنغمـــات الغنائية والمهارات الأسلوبية قبل استخدامها لتقنية روائية معينـــة راحـــت تكســـبها المزيـــد من الطبيعية مع توالي إصداراتهـــا.

كتتمة للمشهد، أشير إلى الرواية الأولى لكاتبة معروفـــة فى عـــالم القصـــة، ألا وهـــى مارينا مايورال ، والرواية هى على الجانب الآخـــر وظـــهرت في نفـــس وقـــت صـــدور

---

*هذه هي التسمية الإسبانية لروايات الحب، أو "الروايات الغرامية".

رواية **غرس شجرة**، الحائزة على جـــائزة غـــابريل ســيخيه . وتمتـــاز هـــذه الروائيـــة الجليقية والمقيمة فى مدريد بعالم خاص مليئ بالحدس وخلق شـــخصيات خياليـــة تقـــع مـــا بين الحقيقة والعدم؛ وتصوير مناخات ومناظر جليقيـــة، والتـــأكيد علـــى كـــل مـــا هـــو نسائى. فكل هذه الموضوعات تنضوي في المنظومة الـــتى تقدمـــها **علـــى الجـــانب الآخر**. على أن المواءمة بين الرؤى وتعدد الشخصيات واختلاف البؤر كـــان مـــن شـــأنه التأثـــير السلبى على تسلسل الروايـــة.

ومن جهة أخرى ظهرت مؤخراً روايتـــان لمؤلفتـــين تنتميـــان إلى جيـــل شـــاب، إلا أنهما من صاحبات الأعمال المنشـــورة: **ســبع نظـــرات علـــى نفـــس المنظـــر**، لإســـتر توسكتس [13]؛ **وربيع لدومينيكو غواريني**، لكارمن ريـــيرا. ولـــدت كـــارمن ريـــيرا فى مايوركا عام 1948، وتعمل فى تدريس اللغة القشتالية إذ إنهـــا حصلـــت علـــى دكتـــوراه فى فقه اللغة الإسبانية، وهى تكتب باللغة القطلونية ابتداء من عـــام 1975 الـــذى نشـــرت فيه أولى مجموعاتها القصصية وترجمتها إلى القشتالية مع مجموعـــة أخـــرى نشـــرتا معـــا فى كتاب واحد تحت عنوان:"كلمة امرأة". وهـــي نفـــس حالـــة روايـــة **ربيـــع لدومينيكـــو غواريني**، إذ قامت إلسا كوتونير بترجمتهما عـــن القطلونيـــة. ويعتـــبر هـــذا العمـــل أولى روايات كارمن ريرا التى حققت فى مجال القصة نجاحا من حيث النشـــر واحتفـــاء النقـــد بها. من الناحية الشكلية، تقدم رواية **ربيع ...** حكاية مزدوجـــة المســـار، أحدهمـــا تمثلـــه **إيسابل كلارا**، البطلة؛ أما الآخر فتمثله الحالة الـــتى يقدمـــها **دومينيكو غواريني**؛ فـــهما مساران من شأنهما أن يتيحا الفرصة لتقـــديم مـــا تســـجله القصـــة: الوقـــائع الصحفيـــة والخطاب الأكاديمى واللغة الغنائية التى تصبغ الذكريات الـــتى تتداعـــى إلى ذهـــن البطلـــة. ومع ذلك، فإن العالم الذى يتم تصويـــره يســـلك نفـــس الـــدرب فى اختيـــاره لموضـــوع رئيسى لم تخرج عنه أديباتنا الشابات: موضوع المرأة مـــن المنظـــور الجنســـى دون ســـواه، والإشارة إلى شعارات الحركات النسائية الجديدة. وإنـــه لمـــن المؤســـف حقـــا ألا يـــأتى الاجتهاد الشكلى مصحوبا بخلق عالم مســـتقل بذاتـــه.

بقى أن نشير الى كاتبتين لم تعرفا إلا من خلال كتاب واحـــد لكـــل منـــهما: تيريســـا ماركينا بروايتها **العيد**؛ وتيريسا غاربى بروايتها **زخرف**؛ وهى تعمـــل أســـتاذة لـــلأدب فى مقاطعة بلنسية وإن كانت فى الأصل من إقليم أراغون الإسباني. وهمـــا كتابـــان لكـــاتبتين مختلفتين، فأسلوب **العيد**مباشر وواقعى ويتناول تجربـــة حياتيـــة لبطلـــة يحكمـــها الواقـــع

المحيط بها. فإلى جانب استحضاراتْ طازجة لطفولة ومراهقة سعيدتين، وهو ما يمثل الجزء الشعرى للقصة، فإن العمل يعد أيضا تاريخاً لما عاشه قطاع معين من المجتمع الإسبانى عمل، دون حقد أو غضب، على أن يبرز بكل وضوح أوجه القصور فى التربية وفى التاريخ المعاصر . وتكاد الرواية أن تختفى وراء الحضور القوي لعناصر السيرة الذاتية وتأثير ضمير المتكلم. أما عن القيمة الأساسية للكتاب فهى تكمن فى طابعه التسجيلى -مشيراً مرة أخرى إلى الذات الأنثوية- وفى بساطة ونضارة أسلوبه، خاصة فى تلك الأجزاء التى يتم فيها استحضار الماضى. أما عن **زخرف** فهى قصة مونودراما ما بين القصيدة والتأمل الوجودى لبطلته. أسلوب باروكى منمق ما بين التصوير والاعتراف. فتقف البطلة لتشهد مرور السنين من خلال ثلاث مراحل: الطفولة والنضج والعجز، وهى المراحل التى تتوالى أحداثها فى ثلاثة أماكن ومدن مختلفة، كما ترى أحداث حياتها وهى تمضى نحو الموت، ويعطيها هذا المشهد انطباعا عما يعنيه عنوان الكتاب، زخرف، وهى تقنية تصويرية لا يظهر فيها سوى اللون الرمادى بدرجاته المختلفة.

الهوامش:

(1) برشلونة – بروغيرا – 1981.

(2) برشلونة – بروغيرا –1981.

(3) المكسيك – مدريد – صندوق الثقافة الاقتصادية – 1981.

(4) برشلونة – آرغوس بيرغارا – 1981.

(5) مدريد – الفاغوارا – 1980.

(6) برشلونة – مونتيسينوس – 1981.

(7) برشلونة – سيس بارال – 1980.

(8) مدريد – كاتدرا – 1981.

(9) برشلونة – سيس بارال – 1981.

(10) برشلونة – ادهاسا – 1981.

(11) مدريد – ألبانثا اديتوريال – 1981.

(12) برشلونة – سيس بارال – 1981.

(13) برشلونة – بروغيرا – 1981.

27

أعمـــال كاتبتين تنتميان إلى هذه الفترة

إستير توسكيتس

لا شـــك أن إســـتير توســـكيتس تعـــد أحـــد أبـــرز أسمـــاء مجموعـــة الروائيـــات اللاتى عرفن خلال عقـــد الســـبعينيات، إلى جـــانب كـــل مـــن مونتســـيرات روتـــش وروســـا مونتـــيرو الصحفيتـــين، ولـــوردس أورتيـــث وكـــارمن ريـــيرا المدرســـتين،.الخ. والحضـــور النســـائى علـــى الســـاحة الأدبيـــة فى إســـبانيا ظـــاهرة لم تحظ بالقدر الكـــافى مـــن الدراســـة، وتســـتحق المزيـــد مـــن الاهتمـــام مـــن جـــانب النقاد. وقد لفت الجيـــل الســـابق علـــى هـــذا، خـــلال عقـــد الخمســـينيات ، النظـــر باعتباره تجديداً مثيراً لعالم الصحافة، أكـــثر منـــه بالنســـبة لعـــالم النقـــد، وهـــو الجيـــل الذى ضـــم كـــلاً مـــن كـــارمن لافوريـــت وأنـــا ماريـــا مـــاتوتى وإلينـــا كيروغـــا وكارمن مـــارتين غـــايتى،.إلخ. وبـــالفعل، لا نكـــاد نعـــثر علـــى دراســـة متخصصـــة تتناول أياً من هذه الكاتبـــات بالمقارنـــة بالدراســـات المتاحـــة الـــتى تنـــاولت الكتـــاب الذكور فى نفس هـــذه الفـــترة.

ولن أتناول فى هذا الفصل ما يعد موضوع الساعة، خاصـــة لـــدى حركـــة النقـــد فى الولايات المتحدة الأمريكية، وهو موضوع التســـاؤل حـــول وجـــود أدب نســـائى مـــن عدمه، وإنما سأكتفى بتقديم إستير توســـكيتس ككاتبـــة تواكـــب عـــن قـــرب أحـــداث الساعة فى القصص الإسبانى خلال عقـــد الثمانينيـــات[1].

ولدت إستير توسكيتس فى برشـــلونة، عـــام 1936، وتـــابعت دراســـتها الثانويـــة فى المعهد الألمانى ببرشلونة، ثم واصلت دراستها الجامعيـــة فى كـــل مـــن برشـــلونة ومدريـــد، وقد وجهت جهودها العملية الى مجال النشر كمديرة لـــدار لومـــن LUMEN ممـــا أســـهم فى اقترانها من الساحة الأدبية فى برشلونة وفى العالم. وهـــو مـــا يثبتـــه عـــدد مجموعـــات الكتب التى أسهمت فى خروجها إلى النور. وفي عـــام 1987، عُرفـــت بـــالجزء الأول مـــن ثلاثية **نفس بحر كل صيف** التى تلتها مجموعة "الحب لعبة لشخص واحـــد"، الـــتى نـــالت عنها جائزة مدينة برشلونة عام 1979، وكذا رواية **جانحـــة عقـــب الغـــرق الأخـــير** الـــتى

نشرت عام 1980. وبخلاف هذه الثلاثية كتبت إستير **سبع نظرات على نفس المنظر** (1981)، **ولكي لا تعود**(1985). وعلى الرغم من أن بعض النقاد أشاد بتفرد هذه الكاتبة، ورأى أنها أقرب إلى كتاب الرواية الأوروبية المعاصرة منها الى الإسبان، إلا أن أعمالها تكشف عن ارتباطها بكتاب إسبان حاليين وكذا ببعض روائيات الجيل السابق، فيما يختص بالشخصيات النسائية. ويتميز العالم الروائي لإستير توسكيتس بأنه شديد الإيحاء والخصوصية، وهو ما يعتبر عنصر التجديد الأساسي لديها، غير أنها قد تعكس بعض لمحات الرواية الأوربية، خاصة مارسيل بروست، من حيث فن خلق العوالم من خلال الذكريات؛ أو فيرجينيا وولف، من حيث إعادة خلق أجواء معينة من خلال نظرة متعمقة تكشف تأثير أحداث الحياة. كما أن هناك جذورا في مؤلفات هذه الكاتبة من أدب أمريكا اللاتينية؛ أما فى اتجاهها إلى الكتابة القصائدية فإنها تقترب من كاتبنا خوان بينيت، خاصة كتابه **ستعود إلى ريخيون**، أو إلى بعض النثر فى أدب أمريكا اللاتينية. ولعل هذه الخصائص هي المميزة لأسلوب إستير توسكيتس، إلى جانب خصائص أخرى مثل الرموز أو الأساطير التى ترد صراحة فى أعمالها وتحقق عنصر الترابط السردى بين عوالم العزلة الداخلية والفوضى مما شاع فى كتابات الأدباء الشبان من أتباع مؤلفى اليأس الوجودى: كافكا وكامى وسارتر؛ أو مثل الإشارة إلى الحاضر، ذلك العالم الذى عاشته الكاتبة فى إسبانيا خلال فترة ما بعد الحرب ومرحلة التنمية، مما يحقق عنصر التزامن بين الزمن الوجودى والزمن الروائى، وهذا جميعه يسهم فى جعل كتابات إستير توسكيتس أميل إلى إعادة البناء الذاتى للزمن التاريخى، من ناحية، وإلى الرواية القصائدية من ناحية أخرى وكلها من مظاهر القص الحديث التى تتناول الذات الإنسانية.

ويمكن أن تعد الثلاثية أطروحة لكفاح امرأة من أجل الوصول إلى مرحلة من النضج، ولكنها لا تعنى بالضرورة الخضوع أو الشحب اللذين تجسدهما الشخصيات النسائية من بطلات الروايات الثلاثة.

كما لو كانت فى بئر من الظلمة

يتكون عنوان رواية **نفس بحر كل صيف** من أحد عشر مقطعاً (بالإسبانية)، شأنه فى ذلك شأن عنوان روايتها الثانية، **الحب لعبة لشخص واحد**، وكذا الثالثة،

جانحة عقب الغرق الأخير؛ وكلها مظاهر لذلك الاتجاه القصائدى الذى أشرنا إليه.
يقوم بسرد رواية **نفس بحو...** ضمير المتكلم الذى يمثل صوت **إيليا**، ذلك المخلوق الخيالى الذى جسدت فيه إستير توسكيتس شخصية امرأة تنتمى إلى طبقة البرجوازية فى إقليم قطلونيا، تتمرد على العالم الأسرى والاجتماعى المحيط بها فى الوقت الذى تحيا فيه رهينة الفراغ والوحدة الموحشة، وهو ما تحاول أن تتجاوزه على مدى أحداث الرواية عن طريق الإبحار المتواصل داخل أعماقها والبحث عن أية حرية على هامش الأخلاقيات، وهى الحرية التى تمارسها من خلال المتعة الحسية. وتقدم **إيليا** على لسانها حوارا على وتر واحد على مدى صفحات الرواية المئتين وتسع وعشرين، بأسلوب قوامه جمل طويلة ومتشعبة؛ وأحداث انتقالها إلى المنزل العائلى القديم فى مواجهة البحر، ذلك المنزل المهجور الذى قضت فيه طفولتها **كما لو كانت فى بئر من الظلمة**. وسرعان ما يحيل القارئ هذه الاستعارة إلى هذه المرأة التى –عن طريق الإشارة والرمز– تجسد أماكن وشخصيات حياتها الماضية من خلال منظور الفشل والانحلال. يعرض الحوار (أو المونولوج) بعد ذلك لحياتها كطالبة فى برشلونة ولحبها الأول **خورخى**، ليقف عند مغامرة الحب المحرم هذه ويشبهها بالمينوطور وإطلاق أريادنى على يد جاسون أو تيسيوس إلى كوكب مجهول. فتنتقل أحداث المغامرة إلى منزل قديم آخر فى مواجهة البحر حيث تقضى البطلة كل صيف، وهنا تأخذ **إيليا** بزمام المبادرة بالطقوس الخفية. إن تمرد البطلة فى مواجهة الخير والشر وعالم الأخلاق الخاص بطفولتها الذى يمثل هزيمة أخرى فى صراعها لإدراك النضج، بالإضافة إلى القصص القديمة التى ترويها **إيليا** **لكلارا** ثم مغامرتها معها، ما هو إلا تكرارات لأسطورة تيسيوس والمنيوطور وأريادنى التى تنتهى عادة بالتخلى عن هذه الأخيرة فى "ناكسوس" الأسطورية. تتحول الأسطورة فى الرواية إلى سرد موضوعى للفشل الذى واجهته **إيليا** فى محاولتها تعلم الطيران بمفردها؛ وتقبل شاق على النفس لحقيقة أن الحرية المنشودة ضرب من المستحيل. أما فى كتاب **الحب لعبة لشخص واحد**، ثانى عناوين الثلاثية، فإن عزوف وعدوانية الوجود يكتسبان المزيد من الظلال إذ يتجسدان فى شخصية أخرى تحمل نفس اسم سابقتها. وفى محاولة لتخفيف حدة السأم التى تحيط بها، تسعى **إيليا** الجديدة إلى اختلاق مغامرات عاطفية مجنونة تشترك فيها **كلارا** أخرى وكذلك **ريكاردو**، فى انتظار وقوع حدث خارجى يمنحها، ولفترة

وجيزة، الإحساس بالإثارة الوجودية من خلال وجود الآخرين، وإن جاء انتظارها هباءً. ويروى هذه الحكاية -ذات النثر الذى يقوم أيضا على الجمل الطويلة والمتشعبة- ضمير الغائب الذى يتمركز أساسا داخل إيليا، وإن انبجس فى بعض الأحيان من داخل كلارا أو ريكاردو. وعالم الأسطورة المشار إليه ليس ذلك العالم الكلاسيكى بل هو عالم كتب الغابات الاستوائية عندما تصف حيواناتها -القردة العليا- فى حالة غيرة. وهي الاستعارة التي تفتتح بها الرواية والتي يرجع إليها في بعض المواضع وبتكرارات أقل مما جاء فى نفس بحر... على أية حال فإن التخفيف من حدة الرمز يحول العزلة الوجودية للبطلة إلى حفل تنكرى رحيب. وفى خضم هذا المزيج بين اللذوعة والسخرية والحنان الذى يغلب على وصف الشخوص والإشارة إلى الذكريات، تكمن صلاحية نوع من الكتابة يعد الجمال والغموض والاستحضار من عناصرها الهامة.

ما لا يكتنفه الحب يجتاحه الموت

تنقلنا رواية جانحة عقب الغرق الأخير إلى قلب أزمة البطلة. وتلخص عبارة ماريو توبخو العالم الذى تقدمه الرواية: عندما يتخلى عنا الحب يجتاحنا الموت. وهو ما حدث لإيليا، إذ تهاوى كل ما حولها عندما فشلت فى حبها، فتبدو كأن الزمان قد نفاها عن مجراه فانتهت بلا حراك على الشاطئ، طافية على هامش الأشياء ووسط بقايا حادث الغرق، ملفوظة من الزمان، كما لو كانت استفراغا منه ومن الحياة. وهو نفس ما تتعرض له المرأتان الأخريان فى الرواية، كل حسب ظروفها: إيفا التي تجسد تناغم وأمان الوجود، وكلارا التي لا يكف العالم العدواني عن جرحها فتكاد تصبح مراهقة تتسول الحب. تستخدم الإشارة إلى أسطورة أنتيجون للترميز لإيليا التي تبلغ امتلاك الحب، غير أنها تجد نفسها فى الرواية فى حالة دمار تام، وهو ما يصل إلى القارئ عن طريق لمحات الصدق التي تقدم بها. فلا يهم سرد أحداث الأزمة، إذ يتم عن طريق الراوية -ضمير الغائب الذى لا يكاد يتغير طوال الرواية ويصدر عن أعماق الشخصيات ليضفى صفة الحقيقة على خيالاتهم وصراعهم والأحداث التي تلم بهم- رفع دعائم هذا العالم الأدبي كوجود مستقل ذى استمرارية تامة. وتأسر أدبية النص القارئ حتى إنها تجعل منه شريكا فيه، وتجره جرا إلى عالم أعماق الشخصيات، لاغية بذلك المسافات. لكن المعنى يتركز فى إيليا، فمجرد وجودها يفجر شيئا في كل من يشاركونها هذا الصيف على البحر.

فنجدها تفجر أزمة إيفا بالتحديد، صديقتها الحميمة التي تجسد الاستقرار العاطفي حتى تتكشف الحقيقة وينهار العالم الذي تعيش فيه، تاركا إياها في حالة من الضياع وفي مواجهة عدم نضجها الشخصي. ومع ذلك، تنتقل إيليا في الجزء الأخير من الرواية -الذي يسروى في ضمير المخاطب، إذ يحاورها ابنها دانييل- من حالة اليأس إلى النضج، فتدرك أنه إذا كان الحب هو الحل الوحيد في مواجهة الموت، فإن خطأها كان في تقليصها للعالم كي يصبح مركزا لحبها بدلا من أن تجعل من الحب مركزا لعالمها. وبلوغها بر الأمل، بعد أن استقرت في كنف ابنها دانييل يتمازج في هذا الحوار الفردي مع شغف إيليا بالكتابة: وسيلة للتحالف مع الموت ولإجلاء المخاوف ولطرد الأشباح وللتخفف من حدة الوحدة. بمعنى أنه تعبير عن رأي الكاتبة التي تؤمن بالخلاص عن طريق الكلمة. تنتهي الرواية بتقبل البطلة لمخاطرة الحياة كما هي من خلال منظور واستعارة: نفس بحر كل صيف. وتأتي الفقرة الأخيرة صريحة بما فيه الكفاية:

ولكني حية ومشتركة في السباق وسوف أستمر وحدي أو مع غيري، وقد لا أكف مطلقا عن طلب القمر. لا أعرف شيئا وإن كنت أجري في اتجاهك وسوف أظل أبحث عنك متتبعة ساحل نفس البحر الأزرق حيث أقضي فصول الصيف. أتعرف يا دانييل ؟ أنا سعيدة، سعيدة بحق.

قامت إستير توسكيتس بنشر عملين آخرين بعد الثلاثية:"سبع نظرات على نفس المنظر"، **ولكي لا تعود**. العمل الأول مجموعة قصص قصيرة يبلغ عددها سبعا وتتناول سبعة أجواء عائلية مختلفة تحياها شخصية واحدة هي سارة، وذلك من خلال لحظات مختلفة من طفولتها ومراهقتها وشبابها. لا تغيب عن هذه الأجواء موضوعات الوحدة والموت واللاحب -أشباحها-، كما لا يغيب عنها كذلك التمرد على قيم المجتمع البرجوازي المحيط بها وكذا الأسلوب الروائي المميز لها.

أما رواية **لكي لا تعود** فهي لا تخرج عن هذا العالم، وإن تكن البطلة تجاوزت مرحلة الشباب. والعنوان هو بيت شعر من قصيدة روبين داريو RUBEN DARIO الشهيرة: أيا أيها الشباب، يا كنزا إلهيا / ها أنت ذا تذهب لكي لا تعود... وهو البيت الذي تستهل به القصة. الأشباح هنا لا تختلف، على الرغم من أن الرواية، التي لا تخلو من روح الدعابة، تنتهي متقدمة بخطوة عما انتهت إليه **جانحة عقب الغرق الأخير**. فإذا كان الحب نفح الوجود معنى في الرواية الأولى، فإن الفشل هنا وأحزان القلب التي تساعدنا على التفاهم فيما بيننا، قادران، كما هو شأن الكتابة، على خلق شكل واقعي قادر على التغلب على الفراغ.

تصنف أعمال إستير توسكيتس، فى إطار المشهد الروائـــي المعـــاصر، ضمـــن الروايـــة الذاتية، على الرغم من أنها تخطت حدود هذا الجنس الأدبي الفرعي لتقـــترب مـــن الطـــابع الغنائي من حيث إبرازها للملامح الشعرية للكتابة -فى عالم الرمـــز والأســـطورة والتعبـــير عن الجمال الشكلي- ومن حيث ما تتطلبه مـــن شـــفافية ووضـــوح النســـيج الداخلـــى للضمير، وهو ما يبدو جليا فى الحوادث الفردية والبالغـــة الذاتيـــة لشـــخوصها.

مونتسيرات روتـــــــش

ابتداء من الساعة البنفسجية :

جاءت رواية **الساعة البنفسجية** لتكمل مجموعة قصص المرأة التى بدأتها مونتسيرات روتش -وهى القصص الشديدة الشبه بحياة الكاتبة نفسها- مستلهمة إياها من الخيـــال وإن كـــانت تدعمها بحقائق من واقع سيرتها الذاتية ومن واقع عصرها. وكان لا بد من الإشارة إلى قصـــر المسافة الزمنية التى تدركها ذاكرتها إذ تشمل عالم أبويها ولا تكاد تصل إلى عالم جديها. كـــل ذلك انطلاقا من رؤية مميزة لجيل الشباب خلال عقد الستينيات، ويشمل رجالا ونساء بلغـــوا اليوم مرحلة النضج وهم يحملون بداخلهم حالة إحباط حادة.

وعنوان الرواية مأخوذ عن مقولة للكاتب االانجليزى ت. س. اليوت فى عملـــه "الأرض الخراب"، حيث يعبر عن خواء البيئة الأوربية فى الفترة ما بين الحربين العالميتين، عالم من صور محطمة لا يختلف كثيرا عن الوضع فى إسبانيا كما تقدمه شخصيات الســـاعة البنفســـجية، إذ تعتبره محطة أخيرة لمرحلة ما فى حالة انتهاء أو بداية لشئ ما جديد ومختلف. تضفى الإشارة إلى ت.س.إليوت وإلى أسطورة تريزياس المعنى على القصة، وهذا بخلاف جو الفراغ والواقع المؤلم الذى تتحرك فيه الدائرة المغلقة لنساء الرواية، وهو ما يحققه فى العمل عنصر الأسطورة -ففـــى رواية مونتسيرات روتش هذه، تقرأ **ناتاليا**، إحدى الشخصيات التى تتقمصها الكاتبة، تقـــرأ "الأوديسة" فى جزيرة فى البحر الأبيض المتوسط- باعتباره وسيلة لترتيب وإضفاء شكل ومعنى (أحيانا عن طريق التناقض) على مشهد العالم الخـــارجى العبثـــي والفوضـــوي، والعميـــق خاصة،حيث تعيش هذه النساء البائسات أيضا بسبب أسطورة أخرى بعثت من جديد فى أيامنا هذه، ألا وهى الحركة النسائية الجديدة التى لقيت رواجا فى الأوساط الراديكاليـــة لقارئـــات سيمون دى بوفوار اللاتى رفعن الشعار الايديولوجى الجديد المنادى بتملك الجسد، هذا بجانب المناطحة التقليدية الراديكالية للجنس الآخر.

قام انريكي سوردو بترجمة الرواية عـن اللغـة القطلونيـة -شـأنها في ذلـك شـأن **موسم الكرز ووداعا رامونا** اللتين تكملان الثلاثيـة- إلى اللغـة القشـتالية(الإسـبانية)؛ وهي رواية تروي فشل ثلاث نساء مختلفـات في الحـب: **ناتاليا**، صحفيـة ومصـورة، شخصية عقلانية ومتأملة وناقدة. ثم هناك **نورما**، كاتبة تضفي المثالية علـى الرجـل علـى غرار الأساطير السينمائية والروايات المعاصرة. وأخـيرا، نجـد **أغنس**، تلـك المـرأة الـتي خلقت للبيت وللمتع الخاصة والتي ينتهي بها المطـاف بـالكفر بفكـرة الرجـل الأب. في الحقيقة، تقدم كل واحدة منهن صورة من صور المشاكل التي تعـاني منـها اليـوم بعـض القطاعات النسائية: إحباط واكتئاب وهروب مـن المـاضي، فـهن يبحثـن عـن تلـك التركيبة الحياتية التي تستطيع أن تضفي المعنى على ذواتهـن الأنثويـة.

يفتتح الكتاب بفصل قصـير يحمـل عنـوان:"ربيـع 1979"، علـى سـبيل التقـديم والتحديد الزمني المادي -على الرغـم مـن أن الزمـن الروائـي هـو الحيـاة بأسـرها وذكريات النساء الثلاث- الذي تجـري فيـه الأحـداث:تقـدم **ناتاليا لنورما** مجموعـة أوراق لتعيد، روائيا، بناء صداقة بين امرأتـين همـا: **جوديت**، والـدة **ناتاليا**، و**كاتي**؛ إذ تواجهان نفس الصعاب من خلال إدراك الذات الأنثوية، على الرغـم مـن انتمـاء كـل منهما إلى جيل مختلف. ومن خلال هذا الزمن الخـارجي، نجـد **ناتاليا** تقيـم في جزيـرة متوسطية وتقرأ "الأوديسة" وتبعـث فيـها مغامراتهـا الحياتيـة، خاصـة مـع **جوردي سوتيريس**، كما لو كانت "كاليبسو" جديدة، كمـا تقـوم بتحليلـها تحليـلا ذاتيـا في ضمير المتكلم. أما **نورما**، فتقرأ الأوراق وتكتب قصـة **جوديت وكاتي** في فصـل يحمـل عنوانا له مغزى:"رواية الساعة البنفسجية"، فالعالم الـذي انتـهى إلى الأبـد هـو عـالم الآباء لكن ذاكرة النساء الثلاث مـاانفكت تعـود إليـه، فبعبـارة مونتسـيرات روتـش نفسـها: **لا يمكن النظر إلى المستقبل إلا من خلال الماضي.**

والكتاب يتخذ هيئة"الريبورتاج" لمجموعـة الأجـواء الـتي يـدور فيـها جـزء مـن الشباب الذي يتقدم في هذه الفترة على مرحلة البلوغ، وهو ما يتـم وصفـه مـن خـلال إعادة تشكيل الذكريات النفسية الخاصة بكل واحدة مـن النسـاء الثـلاث. شـخصيات لا تكاد تدرك ذواتها وحدها أو من خلال مجموعة القيم الـتي يمكـن لـلإدراك الشـخصي أن يحيط بها وإنما تدركها عن طريق الصراع والاختلاف بـين الجنسـين.

تظهر مونتسيرات روتش قدرة كبيرة على السرد تفوق بكثـير القـدر الضئيـل مـن

الترابط الذى يتطلبه تأليف قصة؛ فلديها الموهبة لتنقل إلى الأدب أكثر الأمور تنوعا فى عالمنا وأن تضمن الرواية توصيفا مسهبا للأدب وللحركة النسائية أو للحزبية السياسية، وهو الإسهاب الذى من شأنه أن يقوض دعائم العالم الخيالى الذى يجب أن يتحرك فيه هذا الجنس الأدبي.

وكافة هذه الإمكانات والمشاق تقدم لنا روائية فى حالة صراع بين الماضى الذى انفصلت عنه ولا تسطيع العودة إليه وبين البحث عن هوية شخصية لا تملك الآن سوى الإحساس بها. وهي بلا شك روائية على الطريق، فلديها الموهبة والحساسية اللازمتين لصياغة أهم مظاهر أزمة القيم فى عصرنا.

الهوامش:

[1] قامت مجموعة نشر بوروا PORRÚA عام 1983 بنشر : **روائيات ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية** وهو كتاب يضم أعمالا لأحد عشر كاتبا مختلفا حول روائيات متعددات ، وهو من إعداد جانيت بيريث JANET PEREZ .

الرواية الشابة فى إسبانيا عام 1982

يوافق هذا العام[1] الاحتفال بالذكرى المئوية لمولد كل من فرجينيا وولـف (1882/1/25) وجيمس جويس (1882/2/2) وهما الروائيان اللذان لا غنى عنهما للتعرف على مسيرة التطـور والتجريب التى مرت بها الرواية الحديثة. يصنف كلا الروائيين أزمة الواقعية كاتجاه أسـلوبى فى الوقت الذى يشهدان فيه على أزمة عصرهما الثقافية. ومن ثم لا يأتى من فراغ شيوع وتكـرار فكرة أن تغيير الجماليات والأساليب يقترن بتغير العصر. ولعل هذه المقدمة القصيرة تلقي الضوء على الرواية الإسبانية الشابة التى تمر الآن بمنعطف تاريخي وثقافي خاصة فى إسـبانيا الـتى لم تتجاوز بعد مرحلة التردد بين التيارات الروائية المختلفة. ليس مـن الغريـب إذن أن تـأتى الإشارات إلى الواقع المباشر فى أكثر من مناسبة كأهم موضوعات الرواية الشابة فى الوقـت الذى تتضمن فيه مطالبة صريحة بالخيال كعنصر مؤسس لهذا الجنس الأدبي. ففي بداية العقـد، نشرت أربع روايات رسمت ملامح مشهد الرواية الشابة فى إسبانيا. وتشـترك الروايـات فى رغبتها فى إيلاء الخيال مكان الصدارة وإن اختلف أسلوب كل منها فى تحقيق ذلك.

الأسطورة واللغة والتقنية كعنـاصر ذات دلالـة

تعد رواية **المرجل الذهبى** لخوسيه ماريا ميرينو أفضل روايـات المجموعـة مـن حيـث البناء، إذ تجمع بين استخدام الأسطورة -المرجـل الذهـبى الـذى يحمـل المعـنى والخـط الروائى من خلال أحداث الرواية- وبين تنوع التقنيات المسـتخدمة فى السـرد المعـاصر: الأنساق الزمنية، زمن الجد وزمن الصديقين وزمن البطـل المتحـدث، ثم عمليـة التنـاوب بين ضمير المتكلم والراوية الذى يأتى فى هذه الحالة في صـورة وجوديـة ونقديـة، وبـين الحوار: ضمير المخاطب الذى يأتى متقصيا ونقديا وهو الضمـير الحـاضر للبطـل.

يحوى **المرجل الذهبى** عبق تاريخ قرون عدة، في أحـد مسـارات المـاضى فى ليـون بدءا من الغزاة الرومان وحتى العصر الحالى الذى يشهد غزو صناعـة الطاقـة الـتى تعتـبر عنصرا مدمرا للثقافة الشعبية الغنية بالقيم والـتى حفظـت علـى مـر القـرون. غـير أن المرجل يشير أيضا، من خلال غموض البحـث عنـه، إلى غمـوض التـاريخ والوجـود

الإنسانى فى محاولة سبر أغوار معنى الوجود الإنسانى، وتعمق ذكريات الطفولة انطلاقاً من موقف محدد يتعلق بموت مرتقب يشار إليه فى الفصل الأول ويقع فى الفصل الأخير. تأتى اللغة الشعرية -أو القصائدية poemático بعبارة المؤلفة- فى الأساس فى الفصول التى يرويها ضمير المتكلم حيث يتم اختيار الصور والأجواء للتعبير عن الغموض الإنسانى، وتكتسب طابع الحنين إلى الماضي فى الفصول التى تعيد بناء حياة الجد وهو ما يسهم فى توضيح هدف القصة عن طريق الرمز والإشارة أكثر منه عن طريق الملاحظة أو محاكاة الواقع.

ولد خوسيه ماريا ميرنيو عام 1941، وهو مؤلف رواية **أندريس شوث** الحاصلة على جائزة"روايات وقصص" لعام 1976. كان قبل ذلك ارتبط بمجموعة من الشعراء كانت تُصدر، فى ليون، مجلة "كلارابويا" فى بداية العقد، كما أن له كتابين: **حصار طريف** (1972)، و**عيد ميلاد بعيداً عن المنزل** (1973). وفي عام 1982، نشر مجموعة قصصية عنوانها"قصص المملكة السرية" احتل فيها كل من الأسطورة والحلم والغموض والذكرى مكانة هامة كموضوعات تناولها الكاتب فى هذا العمل وفي غيره. أما روايته **الضفة المظلمة**، التى حصلت عام 1985 على جائزة النقد فإنها تذهب إلى أبعد حدود الغموض وذلك عن طريق شخصية البطل الذى يقلقه غموض الحقيقة والحلم كعنصرين مكونين للذات الإنسانية المهمومة دائما بمشكلة الهوية.

تكتمل أعمال الكاتب بمجموعة"المسافر التائه"التى تضم إحدى عشرة قصة. وتتناغم الكتابة مع الذات الإنسانية فى مؤلفات ميرينو الذى يكشف عن الغموض كوجه آخر فعلى لكل ما هو حقيقي. وعنوان المجلد مأخوذ عن عنوان أولى قصصه التى تلخص الاستعارة المعبرة عن الصفة التى يخلعها الكاتب على الإنسان "المسافر التائه"، غير أن للاستعارة بعداً رمزياً آخر يتعلق بالكتابة الأدبية وهو ما يتراءى كنهاية لآخر قصص المجموعة "شخصية مستغرقة". والتساؤل الذى يطرحه الكاتب تساؤل مزدوج حول كل من ذاتية الإنسان وفعل الكتابة ليذهب إلى أن اللغة الأدبية وسيلة للمعرفة، وموسيقاها الخلفية سؤال حول الوجود. ويجئ التعبير عن هذا القلق عن طريق المزج بين اليومي والخيالى، من خلال ما يحياه الشخوص الذين يتسمون فى بعض الأحيان بالرزانة فيما يجنحون فى أحيان أخرى نحو الضياع. ويعد الكتاب خلاصة الإبداعات المعروفة حتى الآن من كتابات المؤلف.

جاءت تصريحات خوسيه ماريا ميرينو أثناء انعقـاد "نـدوة الروايـة الحاليـة" -الـتي عقدتها جامعة مدريد المركزية في الفترة من 20 إلى 23 من مـارس سـنة 1990- لتوضـح أهم الموضوعات التي يتناولها في أعماله، وتتعلق بمضمونهـا وشـكلها الأدبي. أشـار الى أن أول هذه الموضوعات هو المتعلق بالهوية وهو مـا حـدا بـه إلى العمـل في موضوعـات الآخر أو القرين، وكذا تحولات البشر والأشياء المحيطة بنـا، فضـلاً عـن الذاكـرة الـتي يعتبرها المكان الذى تثبـت فيـه الهويـة، وأخـيرا السـفر كاسـتعارة للتغيـير. وثـاني الموضوعات هو الحد الفاصل بين الحلم واليقظة، والواقعـي والمتخيـل. ويـرى مـيرينو أن الرواية هي أنسب وسيلة للاقتراب من هذا العـالم إذ يقـول: **لدى اعتقاد بأن الإنسان قوامه أحلام**، وهو يتعمق هذا الموضوع في روايـة **الضفـة المظلمـة**. أمـا عـن ثـالث موضوعات ميرينو فهو العلاقة بين المبدع وعمله، ففـي البدايـة تكـون الروايـة كائنـاً غائباً ولا ينتمي إلا إلى الفوضى، ثم يأتي الكاتب ليحولهـا إلى شـئ حقيقـي ومتناسـق، وهذه العملية مهمة شاقة تتم عن طريق الكلمات التي يـرى مـيرينو أنهـا لا تخلـق عالمـاً بقدر ما تعضده، إذ إن الرواية تعضد أعمق مكونات الخيال حيث تسـكن آمـال عميقـة معينة تعتبر عناصر أساسية لذاوتنـا.

عالم كلاسيكي وآخر داخلـي

دخل اغناثيو غوميث دى ليانو -مؤلف **أركاديا**- الساحة الأدبية قادما من مجال الفلسـفة التي درسها واحترفها. في عام 1973 نشر **عالم وسحر وذاكرة جيوردانو برونو**. وهو من هواة القراءة المثابرة للكتاب الكلاسيكيين من العصرين القديم والنهضة؛ وله ديوان شـعر يحمـل عنوان"بحار وأثر"، أما **أركاديا** فهى رواية كتبت على غرار الرواية البيزنطية الكلاسيكية. وهي رحلة يمكن أن تكون مستمدة من الأوديسة، يقوم بها البطل **أوريليو** متوقفا في أشـهر مـدن وأماكن الأسطورة والثقافة اليونانية: أوليمبيا وأركاديا وإبيداورو وكورنثه وأثينا وإيلوسـيس ودلفوس. غير أن الأماكن الحقيقية التي وردت بالعمل عن طريق الذكـرى، والـتي تشـهد تطورات رحلة **أوريليو**، ترتبط أكثر بعالم الآثار والتاريخ وأساطير الآلهة والأبطال كتأثـيرات رمزية لرحلة أخرى يقوم بها **أوريليو** بحثا عن معنى لأعماق شخصيته في عملية تنقيب ذاتيـة. رواية أسلوبية ذات إشارات متعددة تهدف أيضا إلى سبر أغوار الصراعات الداخليـة للبطـل كإنسان خيالي ومفكر تداخلت عليه التخوم بين الحقيقة والخيال، وبين الأسطورة والسـحر،

وبين الفلسفة والنبضات الوجودية. وهي رواية مكتوبة بطريقة متميزة وإن كانت تعاني أحيانا من البطء والإسهاب الزائدين، وهما رافدان لهذا النهر الداخلي من المياه الثائرة والصافية في نفس الوقت كمياه ستيكس وأليسوس. يخدم الخيال في هذه الرواية عملية إحالة ملحمة الأسطورة أو التاريخ إلى ذلك العالم الداخلي الذي لا يقل تعقيدا أو غرابة.

السخرية والخيال العلمي والفكاهة والتسلية البحتة

تعتبر لعبة الخيال هي القاسم المشترك بين روايتي **كوخ الأسقف** و**ما لقيصر**، وهو العنصر الذي يضفي على الأولى طابع الفكاهة وعلى الثانية طابع السخرية.

وخوان بيدرو أباريثيو ، مؤلف **ما لقيصر**، محام مهتم بالأدب، نشر في عام 1981 **مقالة في نزاعات وجروح واعتقالات وسلب وانهيار المملكة القديمة** (أي مملكة ليون الايبيرية)، التي يكتمل عنوانها الطويل بعبارة: **حيث تسجل مطالبة أهل مملكة ليون بها**. ولقد ذكرت هذا العمل لأنه يعبر في حد ذاته عن السمة الأخلاقية والنقدية للكاتب. أما في **ما لقيصر** فإنه يقدم نقداً للسلطة السياسية مشيراً إلى السنوات الأخيرة من تاريخنا. وتخضع ذكريات الكاتب الحياتية لمسار فانتازي يفقد خلاله الواقع جزئية الموضوعية والتخوم والمعيار ليفجر السخرية. على الرغم من أن كلا من الشخصيات والأماكن ترد مقنعة بأسماء مختلفة، فمضامين الإشارات واضحة بدرجة كافية ليربط القارئ مباشرة بين فرانكو والجنرال لونغيرو وبين بيتوستا ومدينة أبيط، وليرى في كل فصل ما تتضمنه الرواية من نقد وسخرية من الدولة والكنيسة أو من شخصيات ومؤسسات حديثة في تاريخنا. والعمل يعتبر سردا أكثر منه رواية من حيث افتقار الشخصيات والزمان والمكان إلى الاستقلالية في التعبير عن طريق الخيال عما يراه الكاتب.

عرف خوان بيدرو أباريثيو عام 1975 برواية **أصل القرد**؛ وقام، في عام 1986، بنشر روايته الثالثة، **عام الفرنسي**، وحصل في عام 1988 على جائزة نادال عن عمله **صور من مقهى المسرح**. تضم هذه الرواية أحداث قصتين في آن واحد: مغامرة جهاز البلدية برئاسة العمدة **بولبورينوس** في باتاغونيا بحثا عن **شاكو** لاعب كرة القدم، ومغامرة مفتش الصحة **بيدال** – الذي يمد القصة بعنصر التواصل – مع عائلة **موساكولا** ذات النفوذ في إحدى المدن الريفية. ويلعب كل من المكان والحياة اليومية، التي يتحقق من خلالها نقد إحدى المدن التقليدية في هضبة ليون، دورا هاما في العمل الذي يكرس في مشاهده وشخوصه الأمثال الناقدة من الماضي الإسباني القديم. ولا

يغيب عن القصة عنصرا السخرية والفكاهة اللذان يخلصان السرد الروائي من التقليدية ويضفيان عليه هالة من اللاواقع والفانتازيا، مما يقربه من الأسطورة. وتعتبر الفصول الاثنا عشر المكونة لهذا العمل – صور من مقهى المسرح – بمثابة لوحات تتناول الشخصيات الاثنتي عشرة التي تغذي القصتين اللتين تحكيان بالتبادل على صفحات الرواية. فإذا كانت درجة الواقعية الرمزية تكشف عن كاتب ينتمي إلى نفس دائرة ليون التي تضم خوسيه ماريا ميرينو ولويس ماتيو ديث، فإن هذا التلاعب بالخيال والمرح وبناء الشخوص يميزان العمل الحائز على جائزة نادال عن النتاج السابق للكاتب. تحدث أباريثيو، "في ندوة الرواية الحالية"، عن كتاباته مشيرا بوجه خاص إلى شخصيات رواياته التي تختزن معاني فنه السردي، وأشار إلى تلك الكائنات الخيالية التي تمثله بطريقة أو بأخرى في صورة الضحايا الذين أصبحوا كذلك نتيجة لموقفهم المتمرد الرافض للانصياع. إنها شخصيات تصارع نفسها كما تصارع مبدعها. وهو يوضح أن بنية **صور من مقهى المسرح** تعود إلى أن الشخوص العديدة التي تعمر الرواية تريد أن تقودها وتحدد مسارها. ويعترف بأنه لم يحظ قط بأي حوار طيب مع شخوصه على طريقة أونامونو. وأوضح أن المادة الخام للشخصيات هي نفس مادة الموضوعات، بمعنى أنه قد يتاح للكاتب أحيانا أن يختارها، أما في أغلب الأحيان فإنها هي التي تختاره وتصنعه بوقاحة وقسوة الفيروسات التي تسيطر عليه ولا تدع له فرصة للخلاص منها اللهم بعد ساعات وساعات من الكتابة والتأمل حتى تخرج في النهاية إلى النور على هيئة كتاب. إن هذا "التجسد" في كلمات يتسم بطابع سحرى لا يختلف كثيرا عن رؤية كيبيدو عندما قام بزيارة الجحيم ... إن حال دماغ الكاتب مثل دورق كيبيدو والطبخة التي يحويها هي ذلك النتاج الذى هو بمثابة الهوس الذى يقترن بمراحل الحمى عندما يختلط ببعضها البعض.

أما عن رامون خيمينو ليثوساوين فإنه يقدم تلاعبا حقيقيا في روايته **كوخ الأسقف**، يتلاعب باللغة عندما ينقل لغة شباب اليوم بتحديث ملحوظ في الكتابة الأدبية، كما أنه يتلاعب أيضا بالجنس الأدبي إذ يمزج بين قصة تبدأ كرواية "سوداء" –اختفاء جنيفر الغامض– بملامح رواية بوليسية ريفية على طريقة غارثيا بابون ومخبره بلينيو، ثم لا يلبث أن يضيف جرعة كبيرة من الخيال العلمي واللوحات التقليدية والفن السينمائي الحديث ليخدم كل ذلك الفكاهة والعبث في قصة تقليدية تخلو من

الادعاءات الفنية. وتجدر الإشارة إلى الفقرة التي ينتهي بها العمل -ولا أقول الرواية عمدا- لما تحمله من دلالة: يبدو له وهو في حالة تامة من الثمالة من جراء تمايلات سيارته الفيرارى أنه قد فهم قول بيدرو: "إنها رواية رعب"، وأضاف قائلا لنفسه: "إنه أساسا خوف من الخيال".

الرواية القصائدية

بالإضافة إلى المظاهر التي أشرنا إليها سابقا والتي تنبع من تميز الخيال والفانتازيا وتفتح سبلا مختلفة، لابد أن نضيف تلك العودة إلى الذاتية التي تعيد إحياء الرواية القصائدية على نسق روايات الإسباني غابرييل ميرو عن طريق الإحساس والذاكرة والذكرى، مختصرة مسافة العصر التي تفصلنا عن هذا الكاتب القادم من لقنت. ونجد في هذا الخط، قصة الشاعر -حتى الآن- خوسيه ماريا بيرميخو الذي حصل على جائزة"الأتينيوم" للرواية القصيرة في بلد الوليد عن عمله حوار من طرف واحد، وهو العنوان ذو المدلول القوى. يعاود الكاتب -مناجيا نفسه- البحث في غياهب ذاكرته عن الطفل الذى كانه وكيف كبر، من حيث البعدين الزماني والمكاني. وتشذ صبغة الإدانة عن النغمة الغنائية للعمل. لكنه ينجح في تجسيد ماضيه عن طريق الفن الذى يعتمد إعادة الخلق بطريقة غنائية للأماكن والأشياء الحقيقية في أرض إقليم إكستريمادورا [الإسباني، في الجنوب الغربي]. ويظهر الطابع القصائدى أيضا في البنية: مشاهد بلا منطق مكاني أو زمني، ذات نغمة موسيقية، كما تشترك الألفاظ مع الإيقاع في إبراز معنى هذه المغامرة الداخلية غير المصطنعة وغير الحقيقية وإن كانت في بساطة: جميلة.

الهوامش:

---

[1] قدمت دار نشر الفاغوارا في أيبط سلسلة روائية جديدة بهدف التعريف بروائيين شبان. نذكر من أوائل الروايات التي قدمت: المرجل الذهبي لخوان ماريا مورينو، وأركاديا لايغناثيو لويث دى ليانيو،وما لقيصر لخوان بيدرو أباريثيو،وكوخ الأسقف لرامون خيمينو ليثو سواين.

29

التحول والوضع الحالى للرواية التاريخية

هنالك علاقة بين ازدهار الرواية التاريخية فى بدايات عقد الثمانينيات وبين استعادة السرد والثقة الجديدة التى اكتسبها "الرومانس". وبالفعل فإن التاريخ هو المصدر الحقيقى للسرد بصفة خاصة وللرواية بصفة عامة. إن الميلاد الجديد لحب المغامرة الذى تطرقنا إليه فى صفحات سابقة من هذا العمل قد وجد لنفسه قناة مناسبة فى هذا الجانب من الجنس الأدبي يعود به إلى ما كان فى بداياته إما عن طريق رحلة خيالية لأزمنة أخرى أو عن طريق إعادة إحياء لشخصيات ضاربة فى القدم أيضاً. ولابد أن نشير هنا، فيما يتعلق بالرواية التاريخية الحالية، إلى سيطرة اتجاهين دون غيرهما: إما الحديث عن"شخصية"ذات مميزات -سوف نعرض له بالدارسة- أو الحديث عن رواية"حيز"،"رواية مكان"؛ على ألا يؤخذ ذلك التقسيم على أنه مطلق وإنما كسيطرة لأحد هذين الاتجاهين. غير أن عودة ظهور الرواية التاريخية، التى تتعايش مع أساليب كتابية أخرى، نجمت عنها مجموعة من المميزات عززت حضورها الراهن فى المشهد السردي سواء من حيث أنساق اللغة الفنية أو من حيث دلالاتها. كما تقدم قراءة جديدة لفترات وشخصيات تاريخية تعكس تساؤلات إنسان اليوم أو ميوله فى تفسير التاريخ. إن تحديد ماهية الرواية التاريخية يعتبر إحدى القضايا التى تشغل حركة النقد الحديثة، ففى بدايات القرن السادس عشر كانت تعرف بأنها جنس فرعى من السرد. ففى عام 1509، أى بدايات عصر نهضتنا، كتب لوبث دى مندوثا -وهو كاتب شاب من أنصار النزعة الإنسانية في الأدب[1] ومن أتباع فرانثيسكو دى مندوثا[2] ابن الكونت دى تنديا- كتب فى مقدمة تاريخ بوهيميا[3] لانياس سيلفيو بيكولوميني ENEAS SILVIO PICCOLOMINI: **على الرغم من أن كل الكتاب الذين يتناولون الدراسات الإنسانية يا سيدى الفاضل -يهدى عمله للكونت دى تنديا- يفيدون من يجئ بعدهم، غير أنى أعتقد أنه لا يوجد من هم أكثر إفادة من المؤرخين الذين عهدوا بأبرز إنجازات السابقين للخلود الأدبى.** وبعد أن يعرض لمختلف الأجناس التى كانت تضمها الدراسات الإنسانية فى القرن

السادس عشر، بداية بالشعراء الذين يضفون الحلاوة على الحياة ويقدمون إبداعات متفردة، ينتهى إلى قوله:

يجمع التاريخ وحده كل الفوائد التى تنتشر فى العلوم الأخرى، ولاضرر منه. ففيه نجد المتعة والفصاحة والجمل الفريدة والنصائح المفيدة. يقدم لنا أمثلة للحياة الصحيحة وتعاليم جيدة تعرفنا بما ينبغي أن نتناءى عنه وبما نقترب، ففيه نجد رسماً لحياتنا الإنسانية. وإذا كان أهم ما علينا عمله فى حياتنا هو أن نتعرف أنفسنا، فإن التاريخ لا عمل له سوى تعريفنا بأنفسنا باستحضار الأحداث البعيدة التى تحملنا على التفكير فى أمورنا. فنرى فيها تهاوى الممالك والإمبراطوريات الكبرى وموت العديد من الملوك والأباطرة مما يعلمنا ألا ننخدع بالنعم الكثيرة التى قد تأتى لنا، إذ لا يستطيع أحد أن يضمن أنها ستدوم له حتى نهاية اليوم. وكما ينفرد توليو بالقول فى الكتاب الثانى من الأوراتورى[4]: "يعتبر التاريخ الشاهد على الأزمان ومصباح الحقيقة وحياة الذاكرة ومعلم الحياة ورسول القدم"[5].

يشير هذا الشاهد الذى يقدمه عالم الإنسانيات إلى علل الرواية التاريخية التى أوشكت – باعتبارها جنساً أدبياً فرعياً– على أن تشهد مرحلة متقدمة من الازدهار فى عصر الرومنطيقية. إذ اهتم كل من الشعراء وكتاب الدراما والروائيين حينئذ بالتاريخ نظراً لتعاظم الإحساس بالروح الوطني وهو ما سعت إلى نشره، فى جميع المجالات، الحركة الرومنطيقية. فإذا كان عالم الإنسانيات فى تلك الفترة –صديقنا إيرنان نونييث– HERNAN NUÑEZ يرى فى التاريخ، شأنه فى ذلك شأن الكلاسيكيين اللاتينيين، دوره **كشاهد على الأزمان ومصباح للحقيقة وحياة للذاكرة ومعلم للحياة ورسول للقدم**، ويؤكد، وهو ليس بالأمر الغريب على رجل مثله لا يزال يرتبط ببعض مظاهر العصور الوسطى، على فائدة التاريخ فى تقديم المثال الإنسانى للحياة الصحيحة، فإن الرومنطيقية تبحث فى التاريخ عن السمو، وبالفعل فإن رؤيتها للتاريخ لا تتوقف عند "الغناء للوطن"، إذ تأمل أن تكتشف عن طريقه "النفس الأبدية"، "روح الشعب"[6]. لكن هذا الأسلوب الجديد الذى اتبعته الرومنطيقية فى إحياء التاريخ يرتبط بإدراكها له كمدرسة للحياة: تستخدم الرواية التاريخية فى تلك الفترة خاصة على يد أحد أهم ممثليها –سير والتر سكوت– موضوعات الماضى كمصدر للتعرف على المجتمع والفرد وباعتبارها تفسيراً للحاضر، فتتفق مع عبارة شيشرون: **التاريخ شاهد على الأزمان وهو مصباح الحقيقة وحياة الذاكرة ومعلم الحياة ورسول القدم.** (الأوراتورى، II، IX). ومع ذلك

فإنه مع ثبوت ولع الرواية التاريخية الرومنطيقية بوظيفة التاريخ عند الكلاسيكيين، لا يجب أن نستبعد حقيقة أن السرد الخاص بكل فترة يظهر بنفس روح العصر الذى كتب فيه. تبحث الرومنطيقية فى التاريخ انطلاقاً من نزوعها الى ما هو إلهي، هناك حيث لا توجد سوى الملاحم وتاريخ الأحداث، ويبحث الجيل الرومنطيقى عن دلالة القداسة الإنسانية، روح تضامن كل البشر[7]. ففى رد فعل ضد الثورة الفردية نجد أن هناك تفوقاً للجماعة على الفرد: هناك إيمان بالكينونة الجمعية: الشعب المؤله.

بدأ ازدهار الرواية التاريخية فى إسبانيا فى العقد الثالث من القرن التاسع عشر. يضع وليم زيلرز[8] W. ZELLERS أربعة عوامل رئيسية أدت إلى هذا الازدهار: نجد فى المقام الأول رغبة الكتاب الإسبان فى استعادة التفوق الوطنى بعد معاناة طويلة من تأثير الكلاسيكية الفرنسية الجديدة؛ ومن جهة أخرى، جاءت حرب الاستقلال لتلهب المشاعر الوطنية؛ ثم تأتى فى المقام الثالث الحالة النفسية للمنفيين الذين راحوا يستعيدون أمجاد وطنهم؛ وفى المقام الأخير الرواج الشديد الذى لاقته ترجمة روايات والترسكوت[9]. ومنذ عام 1825 وعلى مدى القرن التاسع عشر شهدت إسبانيا ازدهاراً شديداً للرواية التاريخية. ولمقاربة الفترة من 1830 إلى 1870، نراجع كتاب إيغناثيو فيريراس "انتصار الليبرالية والرواية التاريخية"[10]. يحاول هذا الكاتب أن يعرف الرواية التاريخية من خلال الرومنطيقية فيراها انعكاساً للانقطاع الذي أحدثته البويطيقا الرومنطيقية، إذ كتب يقول: **إن إشكالية الانقطاع الرومنطيقية إلى جانب حاجتها إلى إيجاد ماض مقبول تمثلت فيما أسميناه بالرواية التاريخية**[11]. ويميز فيريراس بين ثلاثة اتجاهات فى الفترة التى يدرسها (1830–1870) ثلاثة:"الرواية التاريخية ذات الأصل الرومنطيقى"(1823–1830) التى تتسم **بتكريس القطيعة النهائية بين البطل الرومنطيقي والعالم**[12]. إن ما يطبع القص بالطابع التاريخى هو إضفاء صفة المثالية على الماضى، ذلك الكون الخاص الذى يستطيع فيه البطل الرومنطيقى أن يعبر عن يأسه وافتقاره إلى الهدف فى المجتمع.

وأما فى الاتجاه الثانى،"رواية مغامرات في قالب تاريخي"(1840–1850)، اختفى البطل الرومنطيقى، **بمعنى أن البطل الجديد، على الرغم من قطيعته مع العالم، سوف يكتشف في نهاية العمل مصيره الشخصي**[13]. ومع ذلك نلحظ حضور ما يعتبره هذا الكاتب جوهر الرواية التاريخية، أي بناء المناخ التاريخى قصداً.

ثم الاتجاه الثالث: "رواية المغامرات التاريخية" (1845-1860)، التي لا يغيب عنها المناخ التاريخي، غير أنه ظاهري وحسب، لأنها غير قادرة على توليد علاقات من شأنها التأثير في البطل. وهنا يضع فيرياس رواج الرواية التاريخية المسلسة بين يدى كل من وينشيلاو إيغوالس دى اثكو WENCESLAO AYGUALS وخوان مارتينيث بييغاس JUAN MARTINEZ VILLEGAS وألفونسو غارثيا تيخيرو ALFONSO GARCIA TEJERO وهو يرى أنها لحظة الانحدار التي تلبى الرواية التاريخية ذات الأصل الرومنطيقي.

عندما نجحت الواقعية مع منتصف القرن التاسع عشر كنتيجة للوضعية الفلسفية وكرد فعل للتقدم العلمي وأنساقه التجريبية، كان لابد للرواية التاريخية ومفهومها التاريخي أن يتبدلا، إذ تتحول الملاحظة إلى عنصر أساسي في الأدب، وتبلغ الواقعية استقلالاً في حين نهض الحاضر كمادة تاريخية وروائية ذات قيمة لا جدال فيها. فتعود الرواية التاريخية التي تتناول الماضي القريب أو الحاضر من حيث كونهما تفسيراً لإشكاليات المجتمع الحالي. أما عن جورج لوكاتش[14]، الذى يعتبر الكاتبين الواقعيين بلزاك وتولستوى أبوين للرواية التاريخية، فإنه يعترف بأن والتر سكوت أعظم ملهمي هذا الجنس الأدبي، ويفرد له دراسة مطولة يجتهد فيها لإثبات العلاقات الروائية بين والتر سكوت والكاتبين المذكورين، بلزاك وتولستوى. ومع ذلك يظهر في دراسته الافتقار إلى الحساسية في تذوق المظاهر ذات الأهمية الخاصة في الإبداع الرومنطيقي. يرى هذا الكاتب المجرى أن جوهر هذا الجنس الأدبي لا يكمن -كما يرى فيرياس- في تشكيل مناخ تاريخي، إنما في النجاح في خلق أبطال تاريخيين يفضحون المتناقضات الاجتماعية ويجسدون ذلك "الجمعي الشعبي" الذى فيه تكتشف المشاكل الاجتماعية. **ماالمهم في الرواية التاريخية؟-يتساءل ويرد على الفور- المهم في المقام الأول أن تتجسد مصائر فردية بطريقة تسمح بالتعبير على نحو مباشر وتقليدي في نفس الوقت عن المشاكل الحياتية للحقبة التاريخية**[15].

والفيصل من الناحية الفنية هو المحتوى الاجتماعي والنفسي للشخصية المختارة، **بمعنى أن القضية هي ارتباط مصيرها أو عدمه بالمشاكل الكبرى الخاصة بالحياة الشعبية من حيث المضمون**[16]. وتفسير الرواية التاريخية انطلاقاً من النظرية الاجتماعية للأدب ذات الطابع الماركسي، كما هو الحال عند لوكاتش، يرى في المرحلة الواقعية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر العديد من العناصر التي تعزز

طروح هذا التفسير (وهنا بالتحديد يضع لوكاتش يــده علــى ملامــح أساســية للروايــة التاريخية الواقعية). إن اعتبار المجتمع "مادة روائيــة"[17] مقولــة نحتــها الروائــي الإســباني بنيتو بيريث غالدوس فى كلمته التى ألقاها في حفــل انضمامــه إلى الأكاديميــة الإسـبانية للغة عندما أراد التحدث عن فنه فى صناعة الروايات. ومــع ذلــك، فــإن تــولى الســرد الشهادة على تغيرات مجتمع عصر ما أمر لا تعتبره واقعيــة القــرن التاســع عشــر عنصــراً فريداً، على الرغم من أهميته، وهو ما يثبته كــون الأبطــال الذيــن ينتمــون إلى طبقــات بعينها شهوداً متميزين على ما اعتورها من تغير. شخصيات تنبــع مــن الشــعب، خاصــة ذلك القوس العريض من الطبقات المتوسطة التى تضم مــن الارســتقراطى المتدهــور حــتى العاطل، وكلهم أبطال تاريخ القرن التاســع عشــر. ويصيــب لوكــاتش عندمــا يحلــل روايات يأتي أبطالها التاريخيون من هنا، إذ يعبرون عن مشــاكل مجتمــع في طــور التغــير. لكن الرواية التاريخية الواقعية ارتبطت بالتاريخ أكثر مما رأى لوكــاتش وهــو مــا يظــهر جلياً فى **الوقائع الوطنية** لغــالدوس

أما فى مرحلة الوجودية ومع حلول القرن العشرين، فقد تعرضــت الروايــة التاريخيــة لمنعطف جديد فجاءت كوسيلة للتعرف على كائنــات فرديــة وشــخصية واتجــهت إلى المقالة التاريخية أكــثر منــها إلى التــاريخ الموضوعــى. كمــا اتخــذ التــاريخ كذريعــة لموضوعات وألغاز إنسانية: الحب والأحلام والمرض والمــوت. فليــس مــن الغريــب إذن أن تتواصل الرواية التاريخية فى عصرنــا مــع الأســطورة وتبحــث فيــها عــن اتســاقها الروائى. تأتى الموضوعية التاريخية فى المرحلة الوجودية عن طريــق تفســيرها انطلاقــاً مــن باطنها، وهو ما تظهره الأشكال التى تتخذهـــا: ازدهــار جنــس المذكــرات أو قصــص ضمير المتكلم، وروايات السيرة الذاتية. غير أن هـــذا لا يعــنى أن تكــون روايــة ضمــير المتكلم أو الاتجاه إلى السير الذاتية أو المذكرات هى الأشكال الوحيــدة للروايــة التاريخيــة اليوم. إن ازدهار هذا النوع مــن الروايــات بالإضافــة إلى ارتباطــه بــالرمز الوجــودى لعصرنا يعود إلى ارتباطه أدبياً بالمغــامرة، وهــو مــا يعيــد هــذا الجنــس الأدبي إلى أول عهده، إما بالإبحار عبر الخيال فى أزمنة مختلفــة أو ببعــث شــخصيات ضاربــة فى القــدم أيضاً. غير أن الروايات التاريخية الهامة فى هذا القــرن[18] تكشــف عــن ميــل الى روايــة السِّير، فقد أراد الكتاب الوجوديــون بإحســاس إنســانى واضــح أن يواجــهوا صــوراً نموذجية لفترات تاريخية بما هو موجود حالياً حــتى يتمكــن القــارئ بنفســه مــن إدراك

أوجه الشبه أو التناقض. تقوم تلك الشخصيات بتجسيد مواقف تعرض لها الإنسان الذى تكتشفه، خاصة فى القصة التى يرويها ضمير المتكلم فتكشف عن أعمق ما فى مشاعره وخبرته، وتعبر بصفة عامة عن صراعات الإنسان الحالية أو تلك التى طالما عايشها فى الماضى. كما نلحظ أيضاً عودة إلى فهم التاريخ كمدرسة للحياة وكوسيلة للمعرفة على الطريقة الكلاسيكية. ولا يعجب هذا المنعطف بعض المفكرين أمثال لوكاتش إذ يجد فى الاتجاه نحو السيرة الذاتية عجزاً عن التعبير عن المعنى التاريخى لما أسماه "القوى المولدة للتاريخ"[19]، وهو ما يراه هدفاً أساسياً للرواية التاريخية.

ومع ذلك، وعلى الرغم من أن ذلك هو أهم مغاير في الرواية التاريخية، فهذه أصبحت مجملاً أشد تعقيداً. يضع داريو بيانوبيا[20] أربعة مغايرات رئيسية: إعادة بناء الماضى؛ والصياغة القصصية؛ الانعكاس المتسامى للماضى؛ والاستفادة من المسافة الزمنية لممارسة تجارب أسلوبية. وهو تقسيم مفرط فى التبسيط إذ لا يعرض لمناحي دلالية هامة تحيل إلى عصرنا. فإلى اليوم مازال من الأجدر أن نعود إلى الوظائف التى أناطها شيشيرون بالتاريخ:

- إن التاريخ كشاهد على الزمن قد يفسر من وجهتى نظر: إما بالعودة إلى الماضى القريب أو الاتجاه إلى ذلك الضارب فى القدم. وفى كليهما يعتبر "التأريخ" الهدف الأساسى. ومن أمثلة الروايات التاريخية التى تناولت الماضى القريب يمكن أن نذكر أعمال كارلوس روخاس **النبيل العبقري والشاعر فديريكو غارثيا لوركا أو أثانيا**.

- التاريخ كمصباح للحقيقة، مفهوم الرواية التاريخية كسبيل لمعرفة الإنسان أو المجتمع أو كليهما معاً. ويمكن أن تكون رواية **كابريرا** مثالاً له.

- التاريخ كحياة للذاكرة، ومن المناسب هنا ذكر الرواية التاريخية من حيث إنها جنس يتناول المذكرات. وتعتبر رواية **مذكرات أدريانو** لمارغريت يورسنار مثالاً هاماً لها.

- التاريخ كمعلم للحياة، بمفهوم سلسلة **الوقائع الوطنية** لغالدوس، حيث يستخدم الجنس الروائى لأهداف تربوية، أو تلك الكتابة الأخرى التى تقترب معنى ما يحكى إلى الحقائق الموجودة دون أن تتخلى عن أمانة القص. ونجد أمثلة لذلك لدى لوردس أورتيث فى **أوراكا**، ولدى انطونيو بريتو فى **السفير**.

- التاريخ كمعرفة بالقديم، هنا تأخذ الرواية مفهوم إعادة بناء الماضى، وهى وجهة النظر الواضحة لدى روبرت غريفز ROBERT GRAVES فى روايته **أنا كلاوديو**.

وفى إسبانيا، لم يتحقق نجاح الرواية التاريخية خلال هذا القرن إلا فى عقد الثمانينيات، إذ ظهرت إصدارات كثيرة فى تلك الفترة ابتداء من **المذكرات غير المنشورة لبريجو دى ريبيرا** (1977) لكارلوس روخاس، **والنبيل العبقرى والشاعر فديريكو غارثيا لوركا** (1980) لنفس الكاتب، وحتى **أوراكا** للورديس أورتيث، و**كابريرا** (1981)، و**خارج الأسوار** (1979) لخسوس فرناندث سانتوس، **والأسقف القرصان** (1982) لتوماس سلفادور، **وعذراء الشهداء** (1983) لتيرينثى مويكس.

ووسط المشهد الرحيب للرواية التاريخية الحديثة فى إسبانيا، قمت باختيار عملين يمكن أن يكونا من خلال مميزاتهما من أهم الأعمال التى توضح وظيفة التاريخ فى السرد الإسبانى المعاصر. وسوف أتناول **كابريرا** لخسوس فرناندث سانتوس، **والأسقف القرصان** لتوماس سلفادور؛ والعملان قريبان من حيث تاريخ نشرهما إذ ظهرت أول طبعة لرواية **كابريرا** فى أكتوبر عام 1981؛ فى حين نشرت رواية **الأسقف القرصان** لأول مرة فى يناير 1982. كما أن مؤلفيهما من نفس الجيل تقريباً. ولد فرناندث سانتوس فى مدريد عام 1926، فى حين ولد توماس سلفادور فى ميادا (بلنسية) عام 1921. كما نشر الاثنان أول أعمالهما فى نفس الوقت تقريباً: **الشجعان** لخسوس فرناندث سانتوس عام 1954، **وقيود الأسرى** لتوماس سلفادور عام 1953. وهما ينتميان إلى روائيي جيل الخمسينيات الذين يميلون فى أسلوبهم بصفة أساسية إلى الواقعية الاجتماعية أو الواقعية الجديدة، وهو الاتجاه الذى تندرج تحته بلا شك رواية **الشجعان** لفرناندث سانتوس، بنحو من التحفظ، وإن كانت رواية **قيود الأسرى** هي التي تندرج تماماً تحت بطاقة الواقعية وربما كانت"التوثيقية"حتى. ولعل هذا الاختلاف البؤرى بين الروائيين قد بدا واضحا منذ البداية، إذ يمكن أن نجده كما سوف نرى فى الروايات التاريخية التى سوف نتناولها بالتحليل. فإذا كانت الاثنتان روايتين في ضمير المتكلم فإن عنوان كل يعكس الاختلاف: **كابريرا** –وتشير إلى حدث تاريخى–، فى حين أن **الأسقف القرصان** يشير إلى شخصية.

كابريرا

يكشف نوع السرد فى هذا العمل لفرناندث سانتوس وتحليل الراوى فيه عن مفهوم التاريخ لدى هذا الروائى؛ و**كابريرا** رواية تقع أحداثها فى سبعة وثلاثين فصلاً

غير معنون -سنتناول لاحقا معنى عدم التحديد الموجود في الرواية- إذ ليست هذه هي السمة الوحيدة لبنية الفصول، فهناك عدم تحديد للشخوص أيضاً، يرويها ضمير المتكلم من خلال شخصية البطل. أما عن الزمن الروائي فعلى الرغم من عدم وجود إشارات واضحة له في الفصل -أول اشارة للزمن التاريخي تأتي في صفحة 12 التي يشير فيها البطل الى مرور بضعة شهور منذ خروجه من دار الايواء عندما وصلته أول أخبار الامبراطور نابليون- يعين في الفصل التالي، في صفحة 16:

كان الوقت ليلا، كما قلت والمساء رطباً وهادئاً كما هي العادة في شهر مايو، ولولا الفرنسيون لكان ذلك من بشائر الصيف...

ويشمل الشهور الأولى من عام 1808 حتى وصول "مئة ألف من أبناء سان لويس" سنة 1823 التي تنتهي بها أحداث القصة: **ألم تعرف الخبر ؟ هناك مئة ألف رجل من فرنسا في طريقهم إلينا**(ص 246).

أما المكان فهو في الضواحي القريبة من مدريد: **كل صباح كان بريد مدريد يصل بقصص مختلفة عن غطرسة قواتها**(ص 12)؛ حيث تبدأ الرواية وخط سير قوات نابليون يتجه نحو الجنوب، بفصول تحوى الأحداث في "دسبنيابيروس" (الفصل الرابع)، وفي "قرطبة" (الفصل الخامس)، ثم التراجع و"بايلن" (في الفصلين السادس والسابع)، ثم في اتجاه قادس بعد أن أسروا (من الفصل التاسع حتى الخامس عشر)، يلي ذلك الإبحار في اتجاه كابريرا (في الفصل الخامس عشر)، وتقف الرواية عند الجزيرة لتخصص الفصول من السادس عشر حتى السادس والثلاثين لوصف معاناة الأسرى، وفيها إسقاطات واضحة على معسكرات الاعتقال في عصرنا. أما الفصلان الأخيران فإنهما يرويان عودة البطل إلى شبه الجزيرة ووصوله إلى مدريد.

أما نوع الصوت السارد وهذه الخاصية الارتحالية فإنهما يجعلان من رواية كابريرا بمثابة استعادة لرواية الشطّار في عصرنا، وأقول استعادة لأن اللهجة واللغة وأسلوب نقد الراوى يعود إلى ذلك النوع من القصص القديم، ومع ذلك فإن البطل يمتلك بعض الإشارات الخاصة به حول المعنى التاريخي المعاصر وهو ما يحاول فرناندث سانتوس أن يضفيه على الرواية. فمزج التأمل الأخلاقي بالمغامرة على امتداد العمل هو بلا شك من سمات روايات الشطّار؛ نقرأ في الفقرة التي تستهل بها الرواية:

شأن الحرب هو شأن الثروة، قوامها العته والنزق، فتخلع على البعض خلعة

قرمزية في حين لا تتيح لآخرين سوى كفن الأرض المتواضع . جاءتني ذات يوم لتخرجني من تلك الحالة الثانية إلى تلك التي يتمتع بها أمثالي ممن ولدوا بلا ثروة ولا أقارب يعنون بأمرهم.

ومع ذلك، فإن هذه الفقرة تبرز إحدى سمات البطل ألا وهي مولده بلا ثروة ولا ألقاب وهو ما سوف يؤثر في تكوينه على مدى الرواية كشخصية ترمز إلى الشعب الذى يعانى من التناقضات التاريخية والتي تقدم من خلالها المشاكل الحياتية. ومن هنا فإن فرناندث سانتوس يكون قد خطا تلك الخطوة التى أرادها لوكاتش للرواية التاريخية فى القرن العشرين: أن يقوم الشعب بدور البطولة. فى **كابريرا** ليس البطل هذا الشخص المجهول الهوية ولا الشعب الذى لا نعرف اسمه، وإنما صوت الراوى نفسه هو الذى يتحكم فى القصة وفي تقديم العالم الروائى الذى يتولى أيضا مهمة التفسير والحركة كما يتعين عليه كنوع روائي متعدد العناصر وخاص بالكاتب؛ وهو النوع الذى تتحرك فيه الرواية. أما الطابع الذاتي الذى يطبع به ضمير المتكلم العالم الذى يتناوله فإن من شأنه أن يقربه من المقالة التاريخية.

والبطل لقيط يروى قصته منذ لحظة تركه الملجأ كي يتبع سيده الجديد، ويقرر تغيير مصيره بعد أن يتركه لينضم إلى قوات نابليون، ليس كجندى وإنما كأحد أفراد العامة الذين انضموا إلى القوافل العسكرية من كل حدب وصوب. وانطلاقا من موقفه هذا يروى ما يعيشه من أحداث: فى البداية المسيرة شبه المنتصرة للجيوش الفرنسية، ثم هزيمة "بايلن"، ومعاناة كابريرا -الجزيرة التى اختارتها السلطات الإسبانية لتكون معسكر اعتقال للقوات المهزومة. وانطلاقاً من موقفه كأسبانى يرى مواطنين آخرين انخرطوا فى صفوف هذه الطوابير العسكرية كالمستخدمين الذين أقسموا أمام الملك جوزيف حتى لا يفقدوا امتيازاتهم، أو كذلك المتفرنس الذى اعتقد لسلامة طويته فى حسن نوايا الإمبراطور، أو كذى الرداء الرمادى الذى يمثل صورة الليبرالى الراديكالى؛ وإزاء هذا كله، لا يفهم صديقنا كيف يمكن وهو إسبانى أن يقف فى جبهتين متصارعتين. فعلى مدى أحداث الرواية يجد نفسه متورطاً فى مصير عبثي، يتحمل هو عواقبه دون أن يدرك السبب: أولاً خلال الحرب، ثم بعد ذلك فى فظائع معتقل كابريرا. فعند فشل محاولة الفرار من تلك الجزيرة الملعونة يتأمل المواقف التى اتخذها البعض لاختيار أحد المعسكرين ليقع من جديد فى الحيرة:

لابد أن كل القلوب كانت تدق كقلبي نتيجة للدوار، فقد ظل الهاربون المحاصرون على حدود حرياتهم بلا حراك واضعين مصيرهم بين يدى الليل، في حين ظللت أنا أنتظر وأتساءل عما إذا كانت زمرة الرجال تلك، على الرغم من جرائمهم في قرطبة، لا تستحق مصيرا أفضل، بعدها بدأت تظهر في فظائعهم، هؤلاء الضحايا المتدلين من الأشجار، فكان صعبًا على أن أراهن على أى من الجانبين حين راح الضوء يتضاءل في الأعلى وواصل الزورق دوريته. رحت أتذكر مبررات الصديق وكلمات القس في الحديقة وتلك الخطبة من فوق المنبر أو صوت الرجل ذي الرداء الرمادى. كل ذلك اجتمع وكون متاهة في رأسى راح البحر والزورق يحوانها ليتركاني وحيداً دون أن أدرى إلى أى حزب أنضم أو أى قرار أتخذ(ص 134).

ليس هذا بالشاهد الوحيد، وإنما هناك العديد مما يمكن استخراجه من النص ليشير إلى المعنى والرمز الذى يمثله البطل؛ إذ إنه صوت من لم يحظوا قط بالبطولة التاريخية -ومن ثم لا يعرف اسم البطل ولا حتى رأى مبدعه ضرورة لذلك، فاكتفى بإعلامنا بأنه طفل يتيم بلا ثروة ولا ألقاب- ومع ذلك فقد تحمل مغبة المصير التاريخى. إنه رمز أفراد الطبقة الدنيا الذين حولهم فرناندث سانتوس إلى أبطال ومنحهم ضمير المتكلم لكى يصبحوا، انطلاقاً من موقفهم ومن بعدهم الرؤيوى، قضاة أو مدينين - حسب الحالة- لمواقف أصبحت من التاريخ.

والرسالة التى تبعث بها الحكاية على مدى أحداثها هى عبثية إسبانيا المنقسمة على نفسها؛ فالرواية من ثم وانطلاقا من حدث تاريخى هو كابريرا تأتى ككناية عن إسبانيا الحديثة، فهى مقدمة لما جاء فى تاريخنا طوال القرن التاسع عشر وعلى مدى العقود الأولى من القرن العشرين.

إذا كنا سنتفق على نظرية أن المهمة الأساسية للرواية التاريخية تنصب فى إظهار المعضلات التى تحتدم فى فترة ما، فإن رواية فرناندث سانتوس تكون قد أدت مهمتها على أكمل وجه عن طريق الشخوص، غير أن نية الكاتب كما سبق وأشرنا فى تقديم العمل ككناية تاريخية تذهب إلى أبعد من ذلك، وهو ما ندركه فى نهاية القصة. يعود البطل إلى بيت آخر سيد له قادماً من مقهى دى لورنتينى حيث شهد موقفاً محرجاً تعرض له ذو الزى الرمادى فيسمع من سيده فى لهجة ارتياح خبر وصول "أبناء سان

لويس المائة ألف"، وأنه قد تم إعلان التعبئة العامة: ضرورة أن يتقدم كل إسباني في سن الخدمة العسكرية وهو ما كان ينطبق على صاحبنا، فشعر أن المستقبل سوف يعيد التاريخ الذى سبق وأن كابده. وتمثل الفقرة الطويلة التى تختتم بها القصة والتى يتحدث فيها البطل بصيغة "نحن" رمزاً للدور الخاسر الذى دائما ما يكون من نصيب الشعوب، ورجوعه إلى صوابه بعد أن خبر أن مصيره هو الصفد الذى يقيده من عنقه حتى أخمص قدميه ويقدم الصورة الأخيرة للمصير المأسوى لأمة منقسمة وآخر عرض للبطل الذى فشلت كل أحلامه فى الحرية:

في النهاية، أنا إسباني أعود هناك لأسلك نفس السبل القديمة من جديد جائعا تحت شمس تعلن يوميًا عن المزيد من القسوة على قدمي المحترقتين. حقيقة، إن كل شئ يحدث بالعكس، متقلباً ومنقسماً، غير أننا نظل دائما كما نحن، يغمرنا نفس الغبار وفي اتجاه نفس القوارب. كابريرا بشعة أخرى، فنحن كحمير تدور حول ساقية ونظل ندور معصوبي العينين دون أن نعرف أبداً من أين يبدأ أو أين ينتهي مصيرنا البائس. لا أعرف أى شئ ولا شئ يهمني، كل ما هنالك أنني أسير مقيداً حسبما يقرره لى آخرون، مصيرى هو أن أصمت وألا أثور وأن أعرف أنه على الرغم من كل شئ فلن أنجو أبداً من هذا القيد الذى يقيدني منذ ولادتي ويمسك بخناقي وحتى أخمص قدمي(ص 246).

الأسقف القرصان

رواية توماس سلبادور ذات الطابع الوجودى القائم على خلق شخوص مستوحاة من حقب بعيدة من الروايات التاريخية، يعاد من خلالها -انطلاقاً من الحاضر- تناول أزمات إنسانية أزلية. إنها نوع يعُد التاريخ سبيلاً للتعرف على الذات البشرية. بل هى من الروايات التى تحظى فى وقتنا هذا بنجاح جماهيرى.

ليس منا ببعيد، مثلاً، نجاح **مذكريات أدريانو** لمؤلفته مارغريت يورسينار التى تعبر فيه عما يعانيه الإنسان المعاصر من وحدة، عاقدة مقابلة بين حاله وحال عصرنا الحالى ونظرائهما فى عصر الإمبراطور الرومانى.

ويتعلق **الأسقف القرصان** بشخص السيد **بدرو دى أوريّا**، أسقف منطقة طركونة ما بين عامى 1445و1489، الذى استبعد من الكنيسة على يد البابا كاليستو

الثالث، الذى كان، قبلها بعام واحد فقط، فى 1445، قد عينه قبطاناً أعلى لواحد من الأساطيل المتربصة لخطر الترك.

والعمل، المكتوب معظمه بضمير المتكلم -عدا التمهيد-، هو مذكرات الأسقف عن حياته عامى 1455-1456 [23]، التى غالباً ما سطرها بعد هذا التاريخ بسنوات ثلاث، عندما تولى البابوية إينياس سيلفيو بيكّوليمينى، بيوس الثانى. إذ ينظم بدرو سلبادور مذكراته أملاً فى تقصى حقيقة حاله واستجلاء معضلته.

إنها رواية ذات حيز تاريخى مرسوم بدقة متناهية وذات توثيق بليغ فيما يتعلق بالشخوص وأماكن الأحداث وتواريخ وقوعها. جهدٌ كبير يعترف به توماس سلبادور نفسه، بصورة غير مباشرة، عندما يدرج فى الصفحات الأولى من الرواية قائمة أسماء ذوى الفضل عليه فى إنجازها، على سبيل المثال: من أطلعه على خفايا الفاتيكان، من زوده بنفائس من المكتبة الأثينية فى برشلونة، من ترجم له نصوصاً من اللاتينية، إلخ.

أولى خاصيات السرد هنا، تحديداً، تلك الدقة التاريخية التى تنسج عليها الدراما الإنسانية للبطل الذى أفرد له توماس سلبادور السرد ناهياً تدخل أى راوٍ سواه، وجاعلاً البنية دعامة الطبيعة الوجودية للعمل الذى يستهله بالمبرر التاريخى وراء تسمية بدرو دى أوريّا بـ"الأسقف القرصان"، وهو استشهاد بفقرة من ص 152 من الطبعة الإسبانية من هكذا أصبحت بابا، لمؤلفه بيوس الثانى، نقرأ فيها ما يلى:

لعل النهب، لا محاربة الترك، كان جل هم أسطول أوريّا الطركونى، الذى كان فى خدمة أغراض الحملة الصليبية؟

إذ تدور تساؤلات هذه المذكرات حول الرواية التاريخية من منظور بدرو دى أوريّا. يقفى الفقرة المستشهد بها تمهيدٌ فى هيئة سرد بضمير الغائب، يصور مجمع الكرادلة والمحيط الرومانى الذى تم فيه انتخاب البابا بيوس الثانى. تمهيدٌ هو بمثابة نقطة انطلاق للحكى على لسان بدرو دى أوريّا الذى عاد إلى روما، بعد واقعة استبعاده بثلاثة أعوام، عضواً فى سفارة مملكة أراغون التى أتت لتقديم فروض الولاء للبابا الجديد، بيوس الثانى. يليه مباشرة فصلٌ، أول فصول المجلدين اللذين تشتمل عليهما هذه المذكرات الخيالية، يبدأ بـ"الذكرى" التى يشرع فى تحبيرها:

علىّ تحبير حكايتى . على أن أقصها على ذاتى خاصة، فهى سبيلى الوحيد كى أفهمها وأعى فى أى لحظة انحرفت الأقدار(ص 16).

تلك السمة الدامغة للرواية، أى الانطلاق من حدث تاريخى ما لبلوغ -إن أمكن- إجلاء خبايا أحد الشخوص، تمتد على مدار مجلدى العمل وفصولهما جميعاً. فيبدأ الفصل الأول بعنوان باللغة القطالونية !Deu lo volt أو"إنها إرادة الله!"، وهى الصيحة التى دأبت تتردد فى الحملات الصليبية، يصحبه استشهاد بجملة من كتاب "محاكاة المسيح"، لـتوماس دى كيمبيس، أكثر الكتاب الروحانيين المقروئين فى العصور الوسطى: **لا ينبغى التسرع فى تصديق الكلِم أو البشر؛ إنما يجمل توخى التأنى والحذر عند تناول الأمور، هذا ما يوصينا الله به.** جملةٌ تشير إلى ما أبداه بدرو دى أوريا من رغبة فى تحرى الحكمة عند تصديه لسلوكه الشخصى. هكذا يشدد توماس سلبادور على حميمية ومصداقية السرد، مؤكداً بالتالى صفته الوجودية. ثم إذ هو يعنون المجلد الثانى، حيث الأحداث المسببة لاستبعاد الأسقف، بـ"إنها إرادة الله!" فكأنما ذهب المصير بالبطل إلى أبعد مما كان ينتظر. الجملة التى يستهل بها الجزء الثانى، وهى أيضاً لتوماس دى كيمبيس، مفادها التساؤل بشأن مايفيده المرء من جراء رغبته الاطلاع على الغيب، والغيب المقصود هنا هو مصير الأسقف. إنها طريقة تستحيل معها الدلالة التاريخية للشخصية نسبية، وإن تؤكد على ذلك "الضرورى الأوحد" الذى تقرره واحدة من المفاهيم المسيحية عن الوجود: **ماذا يفيد الفضول النهم من معرفة الغيب؟ فالجهل به يجعلنا يوم الحساب فى مأمن من العذاب.** ملمح أخير من ملامح الوجودية المنعكسة فى البنية تنتظمه الانطباعات التى لم يزل البطل يسجلها عن عملية الكتابة ذاتها فى بداية فصول عدة. فى أولها يؤرخ للحظة شروعه فى الكتابة عندما يطرح عن نفسه **القناع الورع للغضب**، ويستنزل ذاته **لتفهم الأسباب البعيدة لماضٍ ولى** (ص 15)؛ وفى ثانيها، عندما تمضى ثلاثة أيام على تركه ريشته، فيسترسل:

الكتابة تأمل. والكلمة المكتوبة سكين تغرس فى اللحم... سهل على أن أفهم حتمية توجهى الآن بالكلمة إلى ذاتى، أى أن أخاطب ذاتى كى تظل الذكرى حية. وهكذا هي الحال، فلا شك في أن كان الماضى ذكرى، فهذه الذكرى تظل حاضرة إذا حبرت كلمات.

ثم يتوالى التساؤل حتى بشأن صدقه فيما يكتب. وعلى مدار السرد، يصحب البطل نوع من عدم الفهم لحكايته الشخصية، إذ ليست عملية التذكر ألا وسيلة، تفتح أمامه طريقاً للتعرف على ذاته، ينحدر عبر ثنايا متباينة كتباين شهادات الماضى. وتبدو المقابلة بين الدقة التاريخية ودراما البطل وكأنها تفضح عدم كفاية التاريخ وحده عند التصدى لكشف أغوار النفس البشرية، وإن وجد القارئ نفسه

مندمجاً فى مشهد بعث أجواء الماضى وشخوصه التاريخية، مطـــلاً علـى مرحلـة مختلفـة، بل وموحية بشكل خاص. إنما تلك العنـاصر الثلاثـة: مسـرح الأحـداث، الشـخوص، التأويل التاريخى، هى التى يوظفها توماس سلبادور لأسـطرة المذكـرات الخياليـة. رومـا النصف الأول من القرن الخامس عشر، البلاط الفخيم لألفونسـو ملـك نـابولى، وكنيتـه الحليم، رودس وجزر بحر إيجه، تتفوق جميعها كحيز موحٍ، تتقاسمـه قـوى ثـلاث، البابـا والملك والترك، تنضم إلى اللعبة عند محاولة فك رمـوز اللغـز.

وشخوص النص المحورية تاريخية بدورها: ألفونسو دى أراغون ملـك نـابولى، البابـا كاليستو الثالث، ألونسو دى باروخا، أنطونيـو دى أولثينـا، وهـو أحـد أشـد أهـالى أراغون إخلاصاً للملك نابولى، وأنطونيـو دى فريسـكوبالدى، كبـير الأسـاقفة، والبابـا بيوس الثانى، إينياس سيلفيو بيكّوليميـنى. ولم يتنقـص حـرص الأديـب علـى الأمانـة التاريخية من قدرته على أسطرة دراما البطل، لا سـيما، مثـلاً، ميلـه إلى بعـث المـاضى وتقصى نفوس أبطاله. ميلٌ يستحيل سبيل بدرو دى أوريّا لاستجلاء مصـيره. لـذا غالبـاً ما تنطوى حوارات الشخوص على دلالات تؤشر إلى ما سـيكون عليـه نهايـة الحكـى. فبدءاً من ص 55، عندما ينيط البابا كاليستو الثالث الحديث العـهد قيـادة أسـطول صغـير ببدرو دى أوريّا، نقرأ الحوار الآتـى:

– إنك، يا بـيرّى، أحـد آبـاء الكنيسـة، وهـى بمثابـة زوجـك.

– حقا، أيها الأب القديس، وإن لا يسقط هذا عنى كونى من رعايـا ملـك أراغـون، وأنتم فى غنى عن معرفة أنه أحيانا تصطدم سلطات الكنيسة الوقتية بالمصالح الحقيقية.

وفى الصفحة 264 يحدث الملك الأسـقف بقولـه:

– ستفشل يا بيرّى. فما أنت، بين فكى الرحى، روما ونابولى، سوى حبة قمح تطحن.

وهى جملةٌ مكرورة على مدار السرد فى صورة موتيفة، كأنما هى مصدر ما يعانيه البطـل من شك خلال تلك الأعوام. عنوان الخاتمة الموجز: FINIS CORONAT OPUS "النهاية تتـوج العمل"، ليس مجرد جملة درجت أن تختتم بها الكتب قديماً، إنما مؤشر أيضاً إلى ماهية ما توصل إليه الأسقف من خلاصة فى خاتمة ذكرياته. إذ لم يعد منشغلاً بالماضى، بل يصـرح بعزمـه العودة إلى ما كان عليه قبل شروعه فى مغامرته الصليبية[24]. غير أنه لا يعتزم حرق ما كتـب، إذ يؤثر الاحتفاظ بالتاريخ[25]. فهذا الأخير كان وسيلته لبلوغ استنتاجات مبـهرة. أولهـا أن لاشىء يعود إلى الوراء، فماضى الإنسان منقضٍ دون رجعة. ووثيق الصلة بما سبق اسـتنتاج

آخر متعلق ببلوغ الحقائق التاريخية، مفاده أن لاشيء مؤكد تماماً. **الحقيقة المطلقة** -يقول الأسقف- **لاوجود لها، حتى في مجال الحقائق الأساسية.** أما الحقيقة الحاضرة أبداً فهي **حقيقة السلطة.** وما ينفك البطل يؤكد أنه عندما تكون السلطة مطلقة، تصبح الحقيقة فاسدة. لذا يبغي البطل الدفاع عن حقائقه البسيطة حافظاً إياها في مكان أمين: **حقيقتي ملك لي، وسأحفظها في صندوق مكين كي لا تختلط بحقائق أخرى.** وفي معرض تقييمه الشخصي هذا لحكايته الذاتية لم تفته حكمة النأي بنفسه بعيداً، مما يمكنه "من الاعتراف" بأننا **جميعاً نكذب ولو قليلاً**[26]، أوالاعتراف بنقائصه الشخصية: **لقد غلبت عجرفتي إيماني، تزمتي تواضعي، جسارتي حرصي.** وتمكن من استيعاب مكانه في التاريخ: **حلقة في سلسلة الكنيسة الأبدية. في منتصف الطريق بين المصالح الشخصية وعبادة الخالق.** ههنا مكمن لغزه. إنه تجسيد للأزمة بين نوعين للولاء: للبابا، وللملك. في هذه اللحظة، يعود توماس سلبادور إلى الحاضر، جاعلاً بطله بدرو دي أوريّا -وقد أصبح إنساناً على مشارف العصر الحديث- يصيغ حكمه حول تلك اللحظة التاريخية التي اصطبغت بالسيطرة الوقتية للكنيسة: **سيأتي على وعلى خلفائي زمن نُجرَّد فيه من كل واحدة من الامتيازات التي يحلو لنا أن نسميها الآن شرفاً إلهياً. فعلنّا حين نتخلى عن أمور الدنيا نكون أكثر فقراً وأكثرنقاء.**

ثم إذ يختتم كلامه يلقي على عاتق الإنسان الفرد بتبعة البلبلة التاريخية :

الملك دم، روما روح، وإذ الولاء مبلبل الآن، فمرد هذا، في رأيي، إلى مكمن البلبلة، في ذاتنا نحن.

في المثلين اللذين عرضناهما لتونا، يبرز الطابع المقالي للرواية التاريخية المعاصرة. على الرغم من ذلك، فموقف الكاتب في كل منهما مختلف اختلافاً بيّناً. ففي رواية خسوس فرنادث سانتوس نجد ذلك الطابع المقالي في الشكل الرمزي التاريخي أي السرد: تصحبه تداعيات جلية للمفاهيم السوسيولوجية. أما رواية توماس سلبادور فهي، على العكس من سابقتها، إشارة إلى التيار السائد في القرن العشرين، الذي يرى في التاريخ وسيلة لاستقصاء حال ونوازع الإنسان: إنسان الماضي، إنسان الحاضر، إنسان كل العصور.

أورّاكا

تعد رواية لورديس أورتيث سرداً تاريخياً محوره شخص أورّاكا، ملكة ليون وقشتالة، ابنة ألفونسو السادس. سردٌ يبعث، من ناحية، واحدة من أكثر شخصيات

تاريخنا هوائية وتردداً؛ ومن ناحية أخرى، واحـــدة مـــن أشـــد الحقـــب الـــتي عصفـــت بالممالك المسيحية فى العصور الوسطى تقلباً وصعوبة. وإذ تعـــد شـــخصية دونيـــا أورّاكـــا تأملاً فى مسألة الوحدة والموت، بما تحويه من فجور فاحش -غـــير مقنـــع أحيانـــاً-، فـــإن السياق التاريخى كما تتصوره لورديس أورتيث يخضـــع للتـــأويل الحديـــث لتاريخنـــا. إنـــه ملمح يتم حتى التحاور بشأنه فى الرواية ذاتها مـــع القـــارىء المســـتتر، وإن ظـــل القـــارئ الصريح ممثلاً فى شخص القس روبرتـــو، فى فقـــرات منـــها مثـــلا: **أعلم، يـا ربورتو، أن حكايات التـاريخ طالما تكون منتقصـة، خادعـة، فمـاذا يمكننى أحدثك خبراً.**

لم تزل الرواية التاريخية تكتب في إسبانيا حتى أواخـــر الثمانينيـــات. وســـوف أشـــير إلى عملين حاز أولهما إعجاب النقاد (**السفير**، لأنطونيـــو بريتـــو)؛ فيمـــا لاقـــى الآخـــر نجاحاً بين القراء إلى جانب فوزه بجائزة "بلانيتـــا" لعـــام 1986.

السفير

وكتاب أنطونيو بريتو ينبغي أن ندرجه في سياق ذروة رواج الرواية التاريخية وما يثـــيره الآن من اهتمام عصر النهضة الأوربي في الرواية الغربية. ورواية **السفير** تعالج شخصية أحـــد سفراء الملك كارلوس الخامس، عالم الإنسانيات والشاعر دون دييغو أورتادو دى مندوثا -ابن كونت تنديّا، وأول عمدة لغرناطة-، فى فترة ظهوره فى نابولى بين عام 1534 وعام1575، عام وفاته فى مدريد بعد وصيته للملك فيليب الثانى بكل ممتلكاته -بما فيها مكتبته الضخمة الـــتى ألحقت بالإسكوريال - بل وبديونه أيضاً. وأوروبا عصر النهضة، بخاصة: إيطاليـــا، نـــابولى، روما، فينيسيا، فلورنسا، ولا سيما سيينا، هى الحيز الذى يبعثه أنطونيو بريتو -الخبير بعصـــر النهضة الإيطالى-، بكل رونقه الثقافى والتاريخى، ولا سيما نشاطه الإنسانى الذى ينعكـــس فى ولع دون دييغو بالكتب، امتيازٌ يستغله بريتو، الأستاذ الأكاديمي، للحديث بوله عن أمـــهات كتب عصر النهضة والنصوص الكلاسيكية التى يمكن -فى الواقع- تأملها مكنوزة فى مكتبتـه. تكتسى الرواية رداء السرد التاريخى، على طريقة العصور الوسطى، أخذ كاتبها، المختلق، عالم الإنسانيات، على عاتقه وصف الأحداث بمنطق المؤرخ الحقيقى، جاعلاً جل همه الشهادة على عصره، بغية درء الشبهات عن سيرة دون دييغو. إنها إحالة تتضمن أصوات أعلام من القـــرن السادس عشر، كالأسقف غرييغو الذى قدم لترجمة كتاب "تاريخ بوهيميا" لإينياس ســـيلفيو بيكّوليميني.

"الوصية الرسائلية" التي يستهل بها العمل -واحدة من أكثر أساليب الإنسانيين شيوعاً في مقدماتهم- تعرض ما تعج به حياة دون دييغو من أحداث تاريخية وتعد بمثابة الرموز، مثل: استيلاء الإمبراطور على لاغوليتا وتونس، ثم فقدانها في عهد فيليب الثاني؛ كما تكشف سلفاً محاور وظيفية بالنص، منها مثلاً: لوحة تيتزيانو، ورسم لدون دييغو أورتادو دى مندوثا، يتكلم عنه بساري، واللوحة المسماة بـ"الجميلة" والتي يؤكد المؤرخ المختلق أنها صورة ليتيثيا: بطلة قصة الحب في الرواية، ويتظاهر الراوي، في المقدمة، بأنه التقاها مجدداً في لوباينا، خلال سني وجوده فيها للدراسة، مبعوثاً من قبل غيدو مانتشيني.

ويبرز الشكل الرسائلي جوانب هامة في رواية بريتو، كبراعته في خلق عوالم خيالية كاملة انطلاقاً من إحالات ثقافية وتاريخية، يبدو فيها وجود الشخوص والأجواء دانياً. فمثلاً غارثيلاسو دى لابيغا، أريتينو، بساري، حاشية الملك من المثقفين أمثال بابيث دى كاسترو، خيرونيمو ثوريتا، كالبيتي إستريّا وغيرهم؛ وباباوات وأشراف عصر النهضة، هؤلاء جميعاً يتجولون، على مدار العمل، في جلّ بهاء حقيقتهم التاريخية التي يبعثها هنا خيال الأديب؛ كما يكشف هذا الشكل الرسائلي ازدواجية الانصهار الأسطوري السديد، الذي يسهم في تعددية دلالات العمل، والقائم على التطابق بين الكاتب المستتر، بريتو، أحياناً، وشخص ذلك الراوي الخيالي، عالم الإنسانيات؛ ثم أحياناً أخرى، وشخص دون دييغو، السفير، عالم الإنسانيات بدوره. ويسهم ما يقتضيه ذلك كله من انصهار في أزمنة السرد، زمن الأحداث وزمن الكتابة، من ناحية، في إضفاء المعاصرة على واحدة من الحقب التاريخية؛ ومن ناحية أخرى، في إحالة حاضر الكاتب إلى الرمزية: وهما سمتان لم تزل تتميز بهما فضلى الروايات المعاصرة. والملمح الثالث في **السفير** قوامه طرافة المداخلات المنتثرة في الحكي، إذ تعد مبعث تسلية للقارئ. في الفصل الأول، أسباب اقتناء مندوثا للدجاجة ذات البيض الذهبي؛ ثم، في فصول تالية، تلك المرآة الغامضة التي كانت لرجل من ألمريّة قبل أن تستقر في حوزة السفير،إلخ.، دون أن تنتقص الفكاهة من سمو الجرعة الثقافية للعمل.

و**السفير** التي تقتضي منّا تعليقاً أكثر استفاضة للإشارة إلى وفرة ما فيها من أخبار عن التاريخ الداخلي والخارجي لتلك الحقبة -عصر النهضة- لما تحويه من نفيس إنساني على نحو

خاص؛ ولتناول الأساليب المتنوعة التي وظفها الروائي كي يصب لنا، في قالب نصّي، حكاية شخصية، لا يستهان فيها قط بتوقه إلى زمن لم يقدر له أن يعيشه. وهما عنصران أساسيان في هذه الرواية التي يمكن أن تعد بحق مدخلاً لتعرف عصر النهضة.

لا تقل إنه كان حلماً

كانت جائزة بلانيتا لعام 1986؛ من نصيب رواية تاريخية حظي مؤلفها، تيرينثي مويش، بشهرة واهتمام عريضين. موضوع رواية **لا تقل إنه كان حلماً** منصبّ على قصة الحب بين مارك أنطونيو وكليوباترا، داخل إطار شيده الأديب مستعيناً بمصادر كلاسيكية، وبعدد من الأساطير والاستدعاءات التي يثيرها بطلا السرد، وبفانتازيا ينفرد بها مويش، منتخباً لها هنا مسارح أحداث -مصر القديمة، روما، أثينا- محببة إلى نفسه. وبعث العوالم القديمة هذا مرده انسياب خيال ومفردات المؤلف الذي ينقب في الماضي عن كل براق وزخرفي وغريب. إنه تاريخ يعرض فقط بنية تجميع الأجزاء المتفرقة. تنقسم الرواية إلى مجلدات أربع معنون كلّ باسم الشخصية التي تدور حولها الحكاية. في أولها، تظهر كليوباترا مجسدة شهوة الحب، متجاوزة معطيات التاريخ التي كانت سبباً في تخليدها. فهي ليست فقط المرأة الجميلة التي سلبت لب الرجال، إنما هي أيضاً التي نصبت ملكة على مصر، وعاشت في الأسكندرية القديمة. أوكتافيا، أخت يوليوس قيصر، هي قطب المجلد الثاني ورمز الواجب وتجسيد الصرامة الرومانية التي تمثلت في كاتون حسبما يصورها لنا التاريخ. ويتسارع إيقاع السرد في المجلدين الأخيرين، كما تتخذ أهمية خاصة شخوص خيالية مثل قيصرون وآخرين،كالكاهن تحتمس الذي يصيغ، في نهاية العمل، ربما أهم ملامح الرواية إنسانية. **لا تقل إنه كان حلماً** ربما كانت بحاجة إلى مزيد من العمق، وقليل من الاستعراضات التعبيرية، وشخوص ذوي حبكة داخلية أقوى، وزمن روائي أكثر اتساقاً مع زمن الأحداث الذي لم يكن بدوره سوى استعراضي محض.

قبر في السماء،
بين التاريخ و الرمز

من الروايات التاريخية، **قبر في السماء**، الصادرة في 1987 للأديبة بينتيلا أوريا. وهي مسرودة في ضمير المتكلم، يقص من خلاله البطل، **الفريكو**، على محبوبته، **خيرونيما دي لاس كويباس**، **سيدة المجد**، ذكريات حياته التي

أمضاها بين كريـــت والبندقيــة ورومــا والإســكوريال وطليطلــة. ويُســتهَل الحكــى لحظــة تنــاهى أخبــار انهــزام الأســطول الإســباني(لا أرمــادا) الــذى لا يقـــهر إلى طليطلة، عندما كـــان البطـــل عاكفــاً علــى لوحتــه "جنــازة الكونــت أورغـــاث"، فيعيــش ثانيــة ماضيــه وحــاضره. روايــة تاريخيــة يكتســى الســرد فيــها بخــواص البطل الراوى ، حيث الأنــــا الراويــة تتعلــق بحقــب وأحــداث وشــخوص تاريخيــة، بينما "الأنــــا المرويــة" تحقــق الانصــهار الأســطورى بــين شــخص بينتيــلا أوريــا وتلك الشخصية التاريخيــــة: الغريكــو. لــذا نجــد العــالم المــروى ينســاب، حــتى فى أدق تفاصيلــه التاريخيـــة، عــبر تــأويل الأديبــة الشــخصى، ممــا يجعـــل الحكـــى متراوحاً بين تـــأويل إســبانيا القــرن الســابع عشــر مــن ناحيــة، وثقافــة وتــاريخ الغرب من ناحية أخرى. يؤشر لدلالة الســرد مــا نقــرؤه بــدءاً مــن الصفحــة 26:

طليطلة لم تعد في طليطلــة، إنمــا فــي الإســكوريال. ونكبــة الأســطول الــذى لا يقهر، التي بلغتني منذ لحظات، مــن شــأنها طمــس مجـد ليــانت. كيــف إذن، فــي خضــم هــذا الحــابل والنــابل، أجــد مكانــاً لمغامرتي الشــخصية؟ وأى معنــى بعدهــا لوجودى هنـا، أو لغيـابي هنـاك، فى كريت أو البندقيـة؟ أى معنى لهـذا كلـه فى ظــل الأســطول الـذى لا يقهر أو تلك اللوحة التي تصـور دفـن شــخص، وإن كــانت فــي رأيي، آنـذاك، بـل واليـوم، تصـور بـالأحرى دفـن الحلـم العـالمي الـذى نسـجت خيوطـه ذات مرة في طليطلـة؟

والإشارة إلى اثنـــين مــن أعــلام الأدب فى تلــك اللحظــة التاريخيــة، ثيربــانتس وكيبيدو، تكمل الحكى. بينمـــا تقــوم الأديبــة بتأويلــها لإســبانيا عــبر راوٍ رمــزى، الغريكو، فضلاً عن مجموعة كاملة مــــن الرمــوز تعــبر عــن رؤيــة الكاتبــة للإنســان والعــالم. وإحــدى سمــات هــذه الرؤيــة هــو ذلــك الانصــهار الأســطوري بـــين الكاتبــة والمصــور الغريكــو؛ أمــا العنــوان، **قــبر في الســماء**، فلــه جملــة مـــن الــدلالات، بــدءاً مــن أكــثر المعــانى مباشــرة وبســاطة، المتمثلــة فى روح كونــت أورغــاث، مــروراً بالانعكــاس الكــوني لإقليــم قشــتالة، وختامـــاً بشـــخصية الغريكو، المصور العالمي العظيـــم المنتمــي إلى عصــر النهضــة.

الهوامش:

(1) أدى إيرنان نونيث، المعروف أيضاً بأسماء القائد اليوناني أو البيثيانو، عمله التعليمي في الكلاد وفي سلمنكة في الفترة من 1511 حتى 1553 وتشمل مؤلفاته التي بدأت في الظهور عام1499 شروح "متاهة القدر" لخوان دى مينا، وانتهاء بآخر أعماله: "كتاب الأمثال"، مروراً بأهم أعماله في محيط الإنسانيات، وتصحيحاته لنصوص سينيكا وميلا وأفلاطون. انظر دراسة ماريا دولوريس دى أسيس: "إيرنان نونيث في تاريخ الدراسات الكلاسيكية" (مدريد، 1977).

(2) إنييغو لوبيث دى مندوثا أول عمدة لغرناطة. كان راعي السنوات الأولى لنشاط إيرنان نونيث وهو ما يثبته العديد من الوثائق، منها رسالة لوثيو مارينيو سيكولو: EPISTOLORIUM FAMILIARUM LIBRI DECEM ET SEPTEM ، بلد الوليد، 1514. الكتاب الخامس عشر.

(3) ترجم إيرنان نونيث عام 1509 "تاريخ بوهيميا" من اللاتينية إلى اللغة الإسبانية القديمة (الرومانثى) وهو عمل من تأليف اينياس سيلفيوس، وقد صدرت الترجمة تحت عنوان "تاريخ بوهيميا بالرومانثية" وتحمل اسم إيرنان نونيث دى توليدو، رئيس رهبانية سانتياغو. وهو ما فجر الشكوك حول كونه نفس الشخص الذى صار يوقع بعد ذلك باسم إيرنان نونيث دى غوثمان وهو الاسم الأكثر شيوعا، أو بلقبي: البيثيانو أو القائد اليوناني. وقد أوضح فوش ديلبوسك FOUCHE DELBOSC هذه النقاط في المجلة الإسبانية REVUE HISPANIQUE، عدد 11، في الصفحات من 162-224.

(4) دى أوراتورى 2، 9 "HISTORIA VERO TESTIS TEMPORUM, LUX VERITATIS VITA MEMORIAE, MAGISTRA VITAE, NUNTIA VETUSTATIS"

(5) تاريخ بوهيميا بالرومانثية ، المجلد الثالث. والعمل مطبوع عام 1509 بمطبعة "فن وصناعة خوان بالبرادى سالامنكا"؛ توجد نسخة في المكتبة الوطنية بمدريد.

(6) انظر: "رواية وتاريخ في طرق اتصال الرواية" لماريا دولوريس دى أسيس، مدريد، فوندامنتوس، 1988، ص ص 113-131.

(7) يرى ميشلت MICHELET في تاريخ فرنسا، تاريخ الشعب، مصدرا للتسامي يحاول الانطلاق من انزعاجه من فكرة القصة غير المتكملة للوقائع التي تضم العديد من الأفراد المتفرقين أن يذهب بعيداً عن حدود الفردية الزائلة ويعتنق فكره التسامي بالتوحد في شخص الوطن (حول ميشليت- جورنال، (1)، غاليمار ، باريس 1988-ص83.

(8) W. Zellers: "الرواية التاريخيه في إسبانيا 1828- 1858"، معهد الدراسات الإسبانية في الولايات المتحدة الأمريكية،1938- ص9.-

(9) قام بدراسة تأثير والترسكوت في إسبانيا كل من: تشيرشمانCHURCHMAN وبيرسPEERSS: المجلة الإسبانية 105، ص ص227-310؛و118، ص ص 1- 144؛ وم. نونيست دي أرينالس، في المجلة الإسبانية:115، ص ص153-158؛ وتيريس، في مجلة "فقه اللغة الإسبانية"،18، ص ص 149-162.

(10) مدريد، دار نشر تساوروس،1976.

(11) نفس العمل، ص31.

(12) نفس العمل، ص100.

(13) نفس العمل، ص 101.

(14) جورج لوكاتش: "الرواية التارخية" (ترجمة عن الألمانية بقلم ياسمين رويتر-المكسيك). دار النشر إيرا، 1966.

(15) نفس العمل، ص 354.

(16) نفس العمل، ص 355.

(17) "الخطب التي ألقيت أمام الأكاديمية الملكية الإسبانية للغة"، في حفل الاستقبال العام للروائي الكبير بنيتو بيريث غالدوس، يوم الأحد 7 فبراير عام 1897. مدريد، دار نشرEst.Tip. de la viuda e hijos de Tello، 1897، ص 9.

(18) يمكن أن نورد هنا قائمة لانهاية لها وإن كنا نذكر هنا كمثال للنجاح العالمي قراءة وصدور وترجمة مذكرات أدرياتو لمرغريت يورسينار.

(19) نفس العمل المذكور، ص 404.

(20) مجلة "ليتراس إسبانيولاس"، 86-1076، مدريد، Castalia، وزارة الثقافة، 1987، ص 36-37.

(21) على الرغم من أن توماس سلبادور يقدم نقداً اجتماعيا في أعماله، إلا أن الإنسان بصفته الشخصية هو أكثر ما يهمه. تشير الموضوعات التي يتناولها والتي يستخرجها من الواقع إلى الوجود الإنسان بألغازه وغموضه: لا يقف الإنسان وحده مطلقاً... حتى وسط الصمت المطبق، إذ يجد الإنسان الصحبة في صوت داخلي يرفض أن يسكت. ففي أشد ساعات الوحدة تأتي الأفكار العبثية للإنسان لكي تمنحه الصحبة؛ هذا ما يحدث داخل الإنسان؛ بالاضافة إلى أنه توجد أصوات عديدة تحيط به وظلال وارفة حوله حيث إنه لا وجود للوحدة في أي مكان. (قيود الأسرى، فصل المقدمة الذي يحمل عنوان: اقتياد الأسرى).

(33)نفس العمل، ص353.

(23) نقرأ في الصفحة 19: يبدأ كل شيء في الثالث من مارس عام *1455*.

(24) سأقضي ما تبقى من أيامي في مقري هذا، مكرساً نفسي لزوجتي. و كما أحسبني ذكرت من قبل، سوف يتساءل باحث ما، يوماً ما، عن المجازات الأسقف البحار. و أتمنى أن تكون هذه الأوراق عندئذ قد أصبحت رماداً(ص 354).

(25) سأحفظ ذكرياتي في صندوق مكين، محاولاً العودة إلى ما كنته، وسأضع بداخل ذلك الصندوق كل ما كتبت من الأوراق الألف. الملينة بقعا حينا، وبالدمع حينا. كما سأحفظ فيه كل ما جلبته في عام إبحاري و تجوالي بحثاً عن اليقين: خرائط جزر بحر إيجه الذاتية، رسائل الأرض المعروفة التي لم يزل يخفيها وحوش، علاوة على الأدوية والألبسة المستخة عرقا وملحاً، وما تلقيته من رسائل بابوية، و المعاهدات التي أمهرت، و الكتب التي أهديت، و الأوسمة التي قلدت. فضلاً عن قلادة القديس بطرس، وما امتلك من دروع. كل الماضي و كل التاريخ الذي لم أزل أراه يروي (ص ص 363-364).

(26) مثلما يعد طلاء الرصاص كي يبدو ذهباً نوع من الغش، يعد غشاً كذلك قتل النفس للظهور بمظهر الشهداء، واستغلال السلطة لتحقيق مآرب شخصية. فحتى الإيمان الصافي يحتاج إلى شيء من الطقوس الغريبة والبخور الغامض، كي تستحيل كلمة الله شرعة. (ص 364).

30

إصرار وحضور الرواية النسائية من المرحلة السابقة

إلينا كيروغا، روائية تبوأت مقعداً فى الأكاديمية

طوال شهر يناير من عام 1983، تصدرت أخبار إلينـــا كيروغـــا صفحـــات الأدب فى الصحافة المحلية، إذ فتحت لها أبواب الأكاديمية الملكية للغـــة كثـــانى امـــرأة تدخـــل هـــذا المجمع الرفيع. حدثٌ أنصف جيلاً بأكمله من الروائيات: كـــارمن لافوريـــت، آنـــا ماريـــا ماتوتى، دولوريس ميديو، كـــارمن مـــارتين غـــايتى، إلخ.، أســـهمن، منـــذ الأربعينيـــات، بنتاج يضارع ما عجت به إسبانيا آنذاك من موجـــات تجديـــد التيمـــة والتقنيـــة واللغـــة. ليس هو إذن بحدث همه مساوقة تقليعة الحركة النسائية، إنما هـــو عرفـــان بجـــهد وموهبـــة أدبية تميزت، تحديداً، بنزعة إنسانية رصينة ومنزهة عن كل حذلقـــة. أمـــا صمتـــها طـــوال تلك الفترة -إذ لم يصدر لها شىء منذ 1973- فكـــان ذريعـــة أخـــرى استـــغلها مؤيـــدو منافسها على المقعد الأكاديمى، الأديب الفذ بـــدوره خـــوان بينيـــت، ليشـــنوا جـــدلاً لم ينحصر -كما كان ينبغى- فى حـــيز أدبى محـــض.

سبل معرفية

ماذا يعنى، على صعيد الرواية المعاصرة، نتاج إلينا كيروغا؟ ومن هى هـــذه المـــرأة الـــتى يكتنفها الغموض، إن صح التعبير، باعتبار جهل قارىء اليوم بها؟ سر الإجابة ينطـــوى عليـــه عنصران دامغان لنتاجها السردى: نجاحها فى التعبير عن دراما الوجود، مُصَوِّرةً عدم تواصـــل الإنسان المعاصر ووحدته؛ وتجريبها لمختلف التقنيات، بمواءمة سردنا الروائى لطرائق هـــى فى الرواية الحديثة علامات وثابة. ففى مؤلفه "الرواية الإسبانية المعاصرة"، يصفها غونثالو سوبيخانو بـــ"المتأزمة وجودياً"، إذ طالما تظهر فى رواياتها ضمائر مترددة بين الاعتراف ببؤس حالهـــا أو التصميم على خنق هذا الشعور أو قمعه. أما خواكين إنترامباساغواس، ففى دراسته "أفضـــل الروائيات المعاصرات"، ينعتها بروائية صاحبة حس إنسانى عميق ومعاصر، فى كل شىء الأدبية ذاتها ما انفكت توضح إلى أى مدى تضرب جذور أعمالها فى الحياة، وكيفية نملها مـــر

هذا النبع مادة لأعمالها، لتكون نواة جهد حثيث همه بلوغ النضج، فيكون العمل الأدبي – تقول- الحياة الحياة، لتكن الرواية هكذا: عالماً... إني أكتب بشغف حق... أعمل عندما أتوقف عن الكتابة. أعمل فكرى فى رواية. عملٌ أنجزه يىنما أحيا يوما بعد يوم... ثم أنأى بذاتي لأجمع مادة الكتابة، لكن عندئذ تكون بالفعل الرواية قد تمت.

ثم في إشارة إلى ما تبتدعه من شخوص، تقول: أظنني أتمتع بحدس قوى فيما يتعلق بالأشخاص. لعل ذلك ما يجعلني قادرة على حدس كل شيء، وإن اختلف اختلافاً بيناً عن مزاجي الشخصي. أهرب من القوالب. فالشخوص هي التي تتغلب علي. عندئذ أكون مجرد وسيط.

والتيمة المسيطرة فى أعمالها، مثلما ذكرنا آنفا، هي الوحدة، لتعذر التواصل في الآخرين الذين يشعر الإنسان المعاصر بارتباطه بهم من خلال رغباته وطموحاته، لوعيه بأنه "معهم" سوف يتمكن من الوقوف على هويته الذاتية. إنها الدراما التى تتجلى فى **وحدة مدوية**، التى كتبتها عام 1949، عن قصة حياة فتاة منذ مراهقتها حتى نضجها الأنثوى. وفى **ريح الشمال**، التى نالت عنها الأديبة جائزة نادال 1951، وعلى الرغم من إصرار النقد على أن يرى فيها، بصورة شبه مطلقة، حضورا جديدا لأسلوب شبيه بذلك الذى انفردت به إيميليا باردو باثان، لطغيان الأجواء الجيليقية وتقنية العمل التقليدية، فإن ما تدور حوله الرواية من قصص الحب بين سادة وخدم تطبعها جميعا دراما الوحدة التى يعانيها كل من **ألبارو وهونيلا**، هذه الأخيرة، البطلة، التى توارى بجسارتها عجزها عن التخلص من هوانها.

نضج الأديبة

لكن **الدم**، الصادرة فى 1952، هي روايتها التى تجارى بها تيار التقنيات الحديثة فى الرواية المعاصرة، وكتابها الذى يعبر، شعريا، عبر التتابع الزمنى، عن قصص الحب والموت فى عائلة تتوارث فيما تتناقل، عبر"الدم"، من جيل إلى جيل، العشق والدمار. شجرة القسطل المعمرة، الشاهد الناطق بكل ما يجرى فى تلك الضيعة القريبة من الغابة والمطلة على البحر، تروى قدر ما تستوعب من مجريات الحياة على مدار أجيال أربعة تتعاقب على ذلك المكان، وتزن الأمور بحكمة تأملية وفلسفية تارة أو بسذاجة طفولية تارة أخرى. حديث الشجرة يتخلله الشخوص، إما شخصيات

رئيسية، كحـــال ماريا فرناندا وأمادور، أماليا والوين، خاييير ودولوريس، إلخ.، وإمـــا ثانوية، كحال خيرترودیس وبيثينتي ومودستا وبينيتا. وهـــم جميعـــاً شـــخوص ذوو ثـــراء إنساني عريض بما أنهم يكتشفون، من بين أشياء أخرى، عمـــق الهـــوة بـــين طموحـــاتهم في الارتقاء وتردى حالهم فعلاً. يـــزداد هـــذا تجليـــاً بفضـــل الطبيعـــة، الموحيـــة، الغامضـــة والأسطورية. فهذه الأخيرة إحدى ثوابت روايات إلينا كيروغـــا، وتشـــابه بهـــا، أســـتاذها -حسبما تعترف- بايي إنكلان، بل وفوكـــنر.

والإشارة إلى الروائي الأمريكي تقودنا إلى التركيز على الخواص التقنية في الســـرد، إذ إن صوتها السارد من نوع الراوية-البطل، بما أن الشجرة، الأنا-الراوية، "مزروعة" داخل الســـرد، وإن لم تكن فاعلة في الأحداث، إنما شاهدة على الحكاية، ففي نهاية العمـــل فقـــط، عندمـــا تسقط وتودي بحياة الطفل لورنثو، تتحول الشجرة من صوت خارجي لتأخذ موقعا فـــاعلا في الأحداث. فكان اختيار السرد على هذه الشاكلة إسهاما كبيرا في دعم النـــبرة الشـــعرية للنص؛ وهذا ما يقر به دارسو العمل المعاصرون -أمثال لينفيل Lintvelt-، الذين يعدون روايـــة الراوية-البطل في مقام وسط بين جنسين كلاسيكيين: الملحمة والشعر الغنائي.

تحليل مستويات الوعي وأشكال سردية

أما صدور شيء يحدث في الشارع (1954)، بعد الســـدم بعـــامين فقـــط، فلـــه أهميـــة قصوى نسبة إلى ثابتة أخرى للأديبة، أي تجريب تقنيـــات جديـــدة وتطويعـــها في الروايـــة الإسبانية. رواية تقوم على منظور فوكنري، حيث يتم، عبر كل مـــن الشـــخوص -علـــى الرغم من شدة اختزال الزمكان-، استدعاء ماض أكـــثر عمقـــا إلى حـــاضر الأحـــداث. فيرى فيها إنترامباساغواس سابقة لرواية خمس ساعات مع مـــاريو لميغـــل ديليبـــس. أمـــا سوبيخانو فيبرز ما للرواية من طابع تحليلي لمستويات الوعـــي: أحـــد الشـــخوص ينجـــح، بإيغاله في وعيه الذاتي، في جعل بنتـــورا، المتـــوفى، يبـــدأ في العيـــش بعمـــق: الآن، تلقى كلماته، المشـــدد عليـها في النـص، صداهـا الحق فـي وعـي الزوجـة المتكـبرة، الابنـة التي بالكاد يعرفها، الرفيقة المضحية. فإذا طبقنا معايير لينفيـــل اعتبرناهـــا ســـرد لبطـــل-راوية خارجي. إنه عمل للإحالة فيه دور لا يستهان بـــه، ممـــا يســـهم في تعميـــق قـــراءة النص. وإن ظل الراوية"خارج الحكي"، فإن إدراك القـــارئ للمحكـــي يتـــأتى عـــبر إدراك الشخوص لذاتها. فاختصار الزمن الخارجي -الساعات الممتـــدة فقـــط بـــين وفـــاة بنتورا

ودفنه- ليس إلا ذريعة يؤسس عليها زمن آخر أكثر عمقاً، يبعث فيه كلّ من الشخوص الفاعلة حكاية بنتورا انطلاقاً من زمن مجرد ومن وعي كلٍ الذاتي. بعثٌ هو، للشخوص، تحليل لماضيهم؛ وللقارىء، فرصة للتعرف على دراما بنتورا: نفاق ورجعية يجتمع فى شخص الزوجة، توازيه تضحية وطيبة فى شخص الخليلة.

والمنظور تستخدمه الأديبة فى المريضة، روايتها الصادرة في 1955. فالراوية- البطلة تتعرف ليبيراتا، البائسة والمهمشة، من أقاويل مختلف الشخوص من حولها. هذا الخطاب المتقطع هو بالتحديد ما يجعل الراوية -البطلة تجد فى حال ليبيراتا واقعها الذاتى، عدم الرضا والوحدة، كأنما تنظر فى مرآة.

فى العام ذاته، صدرت لها القناع، سردٌ يقوم أساساً على التلاعب بأزمنة الحكى. ففى اجتماع عائلي، يتقاطع الماضى مع الحاضر فى محاولة لتناول أزمة وآثار الحرب الأهلية لمن عانوا ويلاتها صغاراً. وتأتى صياغة الرأى فى حربنا الأهلية على لسان هومى، البطل.

ثم طرقت تيمة الثيران فى روايتها المصارعة الأخيرة (1958). وعلى الرغم من براعتها فى تصوير أجواء ذلك العرض -ليسوا بقلة النقاد الذين يثنون على بلاغتها الوصفية-، تجنبت الكاتبة المعتاد من القول عن تصديها لهذه التيمة. إذ تستعرض، بتقنية موضوعية في الحوارات المتعلقة بمختلف مستويات الحكاية، ثلاثة أنماط إنسانية لمصارعين من أجيال متباينة ثلاثة. كبرياء مانويل مايور المخضرم، نشوة نصر أنطونيو سانشث، ثم كارميلو المتفائل الطموح، الذى تعد المُصارعة بالنسبة إليه فرصة بديلة فيما هى لمانويل الفرصة الأخيرة. ففى شخص هذا الأخير يحمل الاختراق الوجودى، عندما تفضح الوحدة وتعذر الاتصال والموت غموضه فى لحظة متفردة تتيحها واحدة من مصارعات الثيران. ثم تعود إلى التيمة التى تناولتها فى وحدة ملوية فى اثنتين من روايات ثلاثيتها: شجن (1960) وأسطر اسمك (1965). تعرض فى أولاها للطفولة الحزينة فى شخص تاديا، البطلة، فى مواجهة ما يموج به العالم المحيط بها من معتقدات ونفاق. فتستحضر الرواية لمحات من طفولة إلينا كيروغا ذاتها: ضيعة الجدة وبيت الأب.

أما فى أسطر اسمك، والاسم المعنى هنا هو الحرية، تسجل تاديا ذكرياتها عن مراهقتها؛ فعبر ذاتية بطلة الرواية تصور أجواء وأخلاقيات البرجوازية العليا فى مرحلة ما بعد الحرب. وإن ظلت أكثر لحظات السرد حبكة كامنة فى الإحالات إلى وضع البطلة كيتيمة: لم يقدر لها التعرف إلى والديها، ولعلها إحالة أفادت منها جيدا الأديبة كمدخل للكشف عن حالّ البطلة المستوحدة والضعيفة.

قبل أن تفرغ من ثلاثيتها المشار إليها، أصدرت فى 1973 **حاضر عميق**. وتتناول فيها تيمة انتحار تتصدرها بطلتان متباينتان: **بلانكا**، الشابة، ابنة الطبقة الاجتماعية الراقية، **وداريّا**، المسّنة التى تعمل خبّازة فى قرية جيليقية صغيرة، فى إشارة إلى أنه بمقدور صروف الزمن أن تعصف بالجميع دون اعتبار انتماءاتهم الطبقية. ويأتى سرد ذلك كله على لسان طبيب يكتشف فى الحالتين تطابق ألغازهما.

ولا يكاد يتسع المقام للاهتمام بنتاج الأدبية من القصص القصير أو بملامح أسلوبها الفني. إذ يكفى تذكر بعضاً من وصفها للطبيعة الجيليقية فى **السلم ومدريد القديمة**، أو مسرح الأحداث فى **شيء يحدث فى الشارع**، لنقف على رقي بلاغتها التعبيرية وثراء نثرها الموظف دائماً لخدمة إبداعها الفنى.

مارتا بورتال ونسيج الوعى الحميم فى الرواية

عند تناول تاريخ السرد، يكثر القول بأن هذا الجنس الأدبى شهد بخاصة تحولاً تدريجياً عن العالم الخارجى -المروى فى مغامرات الأبطال الأوَل، أى فى الملحمة- إلى العالم الداخلى للشخوص الذى يعد، فى الرواية المعاصرة، بطلاً إشكالياً فى حد ذاته، كأحد مباحث هذه المرحلة الوجودية التى لم يتخطاها بعد القرن العشرون، فى خضم الحياة الإنسانية بحثاً عن معناها.

رواية مارتا بورتال، **ثمن خيانة**، شهادة على هذا التحول فى الجنس الروائى، ليس فقط على المستوى الدلالى، الذى سنعرض له، إنما فى الصنوف الشكلية الموظفة لبلوغ الشفافية الداخلية التى يتقنها الروائيون المعاصرون. وهي رواية من ثلاثة أجزاء، لا يحمل أيها عنواناً، فى الوقت الذى تدل فيه على أن المونولوج، الذى طالما كتب عنه باعتباره من علامات التحول فى الرواية، ليس إلا واحداً من أشكال تعبيرية عن الخصوصية الداخلية وأزماتها، بما أن العمل ينطوى على وسائل روائية أخرى تزيده اتساقاً، وتكرس قدرتها لإغراق القارئ فى تجارب إنسانية قصوى، لما تحويه من غموض ينم عن تردى حالة وجودنا الذاتي، حالةً تتجسد، من ناحية، فى شخص بطل العمل، ومن أخرى، فى القارئ الذى يتورط فيه بدوره عبر ما يقدمه النص الأدبى من عملية تطهير نفسية.

تنطلق مارتا بورتال، فى سرد **ثمن خيانة**، من مونولوج داخلى مسهب -يشغل

الجزء الأول من العمل كاملاً- تقوم فيه البطلة بتحليل ذاقما بإلحاح، خلال ليلة مسهدة، تتذكر أثناءها مشاهد أساسية من حياقا: علاقتها الآثمة بالرجل الذى طالما تشير إليه بالضمير "هو"؛ مشهد دفعها لوالدقا العجوز والمريضة، ولعله ما عجل بوفاقا؛ وتظاهرها بالعفوية أمام زوجها فيليكس المهددة حياته بمرض عضال. لكن الأحداث المستدعاة من الذاكرة هى فى الرواية مجرد مقدمة إلى استقصاء، أبعد مدى، يبدأ بتأكيد البطلة على ثقتها بنفسها: **أعي أكثر من وعيي**، جملتها التى تستهل وتختتم بها الجزء الأول، بغية مواصلة الإحالة بينما يطّرد السرد والاستقصاء عن معنى الوجود -وهو الهدف البعيد من وراء الرواية- الذى يثيره اكتشافها جوانب خفية فيمن يحيط بها من شخوص، ملامح كانت خافية عن وعيها مما يوقعها فريسة للشك. أما التساؤل الذى يفتتح به العمل -**هل أعي ماهويتي الخاصة من بصمات غائرة؟**-، فمضمونه وتداعياته تذكرنا بقصيدة داماسو ألونسو، "امرأة وقارورة زيت"، التى يرى فيها النقد القصيدة الوجودية المنقبة عن معنى الحياة الإنسانية. هذا الربط بين التساؤل والقصيدة ليس الإشارة الوحيدة إلى الطابع الغنائى والشعرى للرواية، فمجرد التحليل الأولى لوظيفة المفردات بها، لإيقاع وتناغم النثر، لوفرة الصور البلاغية وتوالى استخدام الكناية، يثبت، من بين أشياء أخرى، مدى التقارب الفعلي بين الشعر والقصة، تقاربٌ وثيق فى حالة الرواية التى بين أيدينا، وهى أيضاً راوية بطل.

الجزء الثانى من العمل مؤسس على رمز وأسطورة العودة إلى الطفولة، فالحدث-النواة هو ذهاب البطلة إلى كارابياس، القرية التى قضت بها سنى طفولتها، لتقف على سر الصورة التى عثرت عليها فى قلادة القديس خوسيه التى كانت تزين جيد والدقا؛ فيتجلى المستوى الرفيع من شفافية الحوار -يقوم نظْم هذا الجزء بأكمله على الحوارات بين البطلة ودون أنخيل، أسقف كارابياس- لاسيما عندما ينساب الحوار انطلاقاً من وجهة نظرها، بل وعندما يدمج فى، بين علامتى تنصيص، مونولوج الأسقف.

وعلى الرغم من استخدام تقنية التنائي والإفادة من الوظيفة الميتالغوية للغة الفنية (كما نتبين فى الفقرة الآتية على لسان الأسقف: **أنا أخصك بهذه الرواية، رواية فيها كل تفاصيل الأحداث جلية، ومشابهة الأفكار متسقة، ووجهة النظر هي شاهد مدمج بشوق عارم في الحكاية. لتأخذي هذا في الاعتبار. عليك بقراءة النص بنفسك؛ هذا قولي**)، فإن أسلوبها الروائي يؤكد مقدرتها على الغوص

فى "الفضاء الداخلى"، كهف الشعور والفكر ومستقرهما الأخــير. وللجــزء الثــانى مغــزى يخدم المعنى العام للرواية، مفاده: كيف يمكن، برؤية متبصـــرة، احتمـــال الحيــاة الإنســانية عند اختبار الألم والرذيلة أو الموت، بـــل وكيـــف يمكـــن مـــن خلالهـــا ســـبر الغمـــوض والبحث عن اليقين. يقين يكمن فى أعماق جمـــــل تبـــدو ظاهريـــاً غامضـــة مثـــل: **تبدو الحيـاة أحياناًو كأنـها تسـلبنا كـل شـىء، إنمـا دون شـك، لهـا دائمــاً حكمـة فـى ذلـك**، إشارة إلى الحكمة الإلهيـــة.

أما الجزء الثالث فيركز على عَرْض الحياة من خلال رحلـــة عـــودة البطلـــة، ســـفرة فى القطار تتساءل أثناءها بشـــأن وجودهـــا: **من أين أتيت؟ إلى أين مآلي؟** أو: **في غضـــون أعوام لـــن يتبقى شيء من هذه الأفكار والشكوك التي تؤرقني**. فـــالوحدة والمـــوت يعظمان فى أبهى المشاهد غنائية فى الرواية. وأما البطلة، فإن لم يكن لهـــا حـــظ وفـــير مـــع ماضيها، فهى أيضاً عند محاولتها مواصلة الحيــــاة تجـــد نفســـها جاهلـــة بذاتهـــا داخليـــاً وخارجياً. وفى الفقرة الأخيرة من هذا الجزء، تعبر الأديبة عـــن انحســـار الحيـــاة بطبيعـــة وغموض فى آن **عندما يحطم هياج الجماعة سياج الوحدة** الـــتى تعانيـــها البطلـــة والـــتى تمكننا من خلالها من مشاركتها ذكرياتهـــا، انفعالاتهـــا، أفكارهـــا الملحـــة، حساســـيتها، وعيها بجسدها، أرقها، أى كل ما يشكل حميميـــة الوعـــى.

تشهد ثمن خيانة على مدى الامتياز الذى توليه الروايـــة المعـــاصرة للوعـــى، ومـــدى نجاح الأساليب الروائية فى بلوغ الشفافية الداخلية لشـــخوص معذبـــة ومتناقضـــة.

القديس أغسطينوس وأعماله باعتباره شخصية جمعت بين العالم القديم والثقافة الجديدة، أي: أوروبا[2].

شهدت مدينة بوينس أيرس عام 1950 صدور كتابها "نحو علم عن النفس" الذى سبق وأن نشر موجزاً فى "مجلة الغرب"عام 1934، وفيه تنطلق من كشف أورتيغا لـ"العقل الحيوى" وهو المفهوم الشديد الحضور فى كتاباتها لتقول: **إن احتياجنا للتعرف على الروح وعلى النظام الداخلي، وهو ما لم يعد وهماً من وجهة نظر الفلسفة العقلانية والتفكير العلمي، يمكن أن يقودنا الى عالم من المعرفة أكثر اتساعاً وعمقاً تزهر فيه تلك المعارف الرقيقة الخاصة بالروح، وهي نفس المعارف التي توصل اليها فكر أورتيغا من خلال موقفه الفلسفي الجديد(ص 30).**

تذكر ماريا ثامبرانو فى مقدمتها للطبعة الثانية المزيدة لكتاب"الإنسان والإلهى"، الصادر عام 1955، أنه قد لا يوجد عنوان آخر يصلح لمجموع ما قدمت من كتب للمطبعة. ومن جهته يرى لوبيث كينتاس أن الكاتبة تمهد فى هذا الكتاب من أجل إظهار النتائج المثمرة لأسلوب العقل الشعرى فى الوصول الى معايشة ما هو دينى، فيما يعد ظاهراتية للروح لا تخفى مصادرها الملهمة: أورتيغا وهيغل وشيلر وبرغسون وهيديغر. إن معنى التقديس ليتجسد فى نظر ماريا ثامبرانو فى تلك المرتبة الأخيرة والغامضة من الحقيقة وهى المرتبة التى يطرح حيالها السؤال الفلسفى أو الحس الدينى. وهو الرأى الذى يختلف عن العدمية المعاصرة وينطلق من موقف تأكيدى بحت: **إلا أنه فى لحظات الوحدة، تلك الوحدة القاتلة التى تلى لحظات تجربة معرفة حقيقة الأشياء واكتشاف خواتها ينكشف وجود الحقيقة -أو غيابها- كما لو كانت تنبع من مصدر أولى ونابض وهو المصدر الوحيد القادر على أن يحل محل اليقين والحياة.** تختار الكاتبة من بين جميع الصور الألوهة صورة الله الخالق الموجود فى نظريات نشأة الكون اليونانية والتى تبلغ اكتمالها فى صورةاليهودية-المسيحية للألوهة والتى ترى أن فعلها الإبداعى كان بدافع الحب وأنه يفتح للإنسان بعداً لا نهائياً وتتأكد فيه رغبته فى أن تكون له هوية.

تعود الكاتبة لمتابعة اهتماماتها السياسية فى كتابها "الذات والديمقراطية"، الصادر عام 1959.

وتتجلى نظرة الكاتبة إلى الأدب كوسيلة للمعرفة من خلال كتابها "إسبانيا غالدوس" الصادر عام 1960. فى هذا الكتاب يتحول كل من دون كيخوته والسيدة بنينا الى بؤرتين

31

أعمال ناجحة جماهيرياً فى 1982،وأعمال أخرى

روايات عالمية مثل **اسم الـــوردة** لإيكــو، و**مذكـــرات أدريــانو** و**حكايـــات مـــن الشرق**،كلتاهما لمرغريت يورسينار، و**حكاية بلا نهاية** و**مومــو** لإنــده، **مؤامــرة الأغبيــاء** لجون كينيدى تول؛ وأخرى إسبانية، مثل **اقتنص السيدة** لخســوس فرنــاندث ســانتوس، و**البرج الجريح الشعاع** لأربال، التى حــازت جــائزة نــادال 1982، و**الأمــيرة النائمــة تذهب إلىالمدرسة** لتورينتى بايستير، و**حكاية لا تنتهى أبـــداً** لكــارمن مــارتين غــايتى، و**سيمفونية الذبـــاب** لمــيرثيديس ساليساتشــس، تصــدرت جميعــها الملاحــق الأدبيــة للصحف كأفضل الأعمال المقــروءة فى ربيـــع 1983.

لقد ساهمت ظروف شتى فى أن تكون هذه الأعمال دون غيرها الأكثر قراءة مـــن بـــين جملة المنشور آنذاك لكتاب إسبان. فكتاب تلك الأعمال كانوا جميعاً من الروائيين المكرســين، و إن لم تكن تلك فضلى أعمالهم. وذهاب جائزة بلانيتا إلى **اقتنص السيدة**، وجائزة النــادال إلى **البرج الجريح الشعاع** كان، دون شك، حافزاً على زيادة مبيعاتهما. كما كان النجـــاح الجماهيرى الذى حققه تورينــى بايســتير بعــد بــث ثلاثيتــه **اللــذات والظـــلال** فى التليفريون الإسبانى حافزاً بدوره على رواج **الأميرة النائمة تذهب إلى المدرسة**. أما كــارمن مارتين غايتى فقد أبدعتنا سرداً عن متعة الكتابة: سرد أميل إلى القص المعـــاصر فى اهتمامـــه بحكي ما لفعل الكتابة من متعة فى ذاته.

مجموعة غير مدرجة بالقوائم

كان مانويل غارثيا بينيـــوه، مديـــر مجموعـــة"إيبيروأوروبـــا"للنشـــر، وصـــاحب أول إصداراتها بعنوان **تلوث**، تبعتها **حيز إيروسي** لمارتـــا بورتـــال. وتميـــل روايـــة **تلـــوث** إلى تخطى الواقع، وهو هدف طالما ابتغـــاه مؤلفـــها لهـــذا الجنـــس الأدبى، مقصـــداً ضروريـــاً للوصول برواياتنا، من حيث دلالتها، إلى ما أحرزته الرواية الأوروبية مـــن عالميـــة. تســـعى الرواية، بصورة جمالية، إلى إبلاغ القارىء برؤية "غير فاضلـــة" لعالمنـــا: الوعـــى بالمخـــاطر الناجمة عن ظواهر كالغزو التكنولوجـــى، والاســـتهلاك،إلخ.، ممـــا يحـــول دون أن يعيـــش

المرء قيماً تغني شخصه، فى ظل محيط الطبيعة المؤنــس. ويســرد أحداثــها ضمــير متكلــم لأديب وناقد فنى -تأمل المشابهة بين الراوى الخيالى والمؤلــف غارثيــا بينيــوه- يعيــش فى باريس، حيث يخالط دوائر فنــانى الرســم التجريــدى المعــاصر، ويتــورط فى مشــاريع رودجر، راعي الفن الغريب الأطوار، والمســؤول عــن مجموعــة مــن الرســامين مثــل أوغوستو وراءول، ويستعين بالبطل الراوية ليــؤرخ لمشــروع قوامــه "أنســنة" جزيــرة يونانية تكون مهداً لحضارة غربية. "الأنسنة"، حلم رودجــر، تظــهر فى الروايــة مناقضــة "للنزعة الإنسانية"، بشكل يستحيل معه كل ذلك العالم المــادى المذهــل، فى العمــل، إلى محض دمار ومــوت.

السرد منظوم فى مشاهد ذات أزمنة غير متواصلة، حيــث تتنــاوب القفــزات الزمنيــة إلى الوراء ولحظة الكتابة. أما عالم الروايــة فمطبــوع بنــوع مــن الواقعيــة تكــنى فيــه الشخوص والأشياء، بطريقة رمزية، عن زمننا الحاضر وتــأول لشــخص الراويــة تــأويلاً مناسباً. فيكثف المشهد الأخير من العمل، بوصفــه ميتاقصــة وحــوار الكــاتب المســتتر، غرض الأنا الراوية. ويوغل غارثيا بينيوه في سير الدلالة الروائيــة، فينقــب عمــا يعــبر فى هذا النوع الأدبي عن إشكاليات الإنسانية الأزلية، اقتناعاً منــه بــأن هــذا يحقــق لســرد الانسجام والمنطق الداخلى، ملمحان لا غنى لعمل أدبي عنــهما. وفى الأخــير يكــون مــن حق القارئ، لا المؤلف، أن يقيّم مدى نجــاح الكــاتب فى إنجــاز هــذه المهمــة وإلى أى مدى تفوق فى رسم عالم خيالى موحٍ وجمــالى بشــكل وافٍ.

أما **حيز إيروسي**، لمارتا بورتال، فهى رواية شاهدة على عملية الخلق الأدبي انطلاقاً مــن مغاير التجربة المعيشة للمؤلفة. فعملية الكتابة صارت فصلاً إضافياً ضمن مهام النقد والتحليــل الأدبيين، مثلما سبق أن أشرنا عند تعرضنا لرواية كارمن مارتين غــايتى. فى 1979، أصــدر ريفاتير RIFFATERRE كتابه "إنتاج النص"، يتناول فيه عملية الكتابة ذاتهــا، مبينــاً أى البــنى والعناصر الروائية تجعل من نص ما عملاً أدبياً فنياً. وفى حالة رواية مارتا بورتال المذكــورة، التى تحمل أصداء من الرواية ميغل دي أونامونو **ضباب**، نجد أن تحليل الأدبية لعملية الكتابــة ليس بنيوياً، كما سبقت الإشارة، بل وجودياً. ففى **حيز إيروسي**، يصبح الاستقصاء هو محــور الحكى والأحداث والحوار. ووراء ضمير المتكلم -أو الأنا الراوى- يتخفــى الكــاتب -أو بالأحرى هنا "الكاتبة"- المستتر؛ بينما ينحصر الحدث الروائى فى قيام ضمير المتكلــم أو إلبــيرا، بطلة الحكى، باستقصاء حالها. إذن، ليس موضوع العمل قصة حب مارق بين إلينا وإلبيرا، إنما

الارتقاء بالسيرة الوجودية للكاتبة إلى مستوى السرد الروائي، بحثاً عن شخص بطلتها في الفعل الإبداعي نفسه: **هي، التي كانت كلمة قبل أن تكون بشراً. هي، قوامها كلمات تسكنها. هي، إليرا، التي تكون عندما أقولها في كلمات مكتوبة، تثور على تقلب حالها. تتبرأ من لحمها ودمها. فدمهامداد ذو دلالة ومعنى بصورة حتمية...**

وتنطوى الحكاية على معنى مستوحى من معطيات الواقع: ذكريات معيشة في المكسيك، حيث كانت ذات يوم مارتا بورتال في ذلك البلد الذى ارتبط به اسمها لتدارس أعمالها هناك؛ أما ما استوحى من مدريد -محل إقامة الكاتبة الآن- من معطيات فليس إلا مسرحاً لأحداث تشير إلى التطور الداخلي لشخص البطلة. إنما عملية تجلى تحمس الأدبية لتلك الشخصية ولقضية الخواء والوحدة، لاسيما عندما ضاع شيء من الأنا الحميمة لدى للكاتبة بانتهاء عالم الخيال.

طبعة جديدة هامة

في 1982، قامت دار النشر أونيامندى، في مدينة سان سباستيان، بإصدار طبعة جديدة مطابقة للأصل من رواية **البجعة الأخيرة** لمؤلفها فيليكس أورابايين، والتي سبق ونشرتها دار إسباسا-كالبي في1921. فتلك السنوات كانت شهدت إنتاجاً أدبياً عظيماً، تتوجب دراسته، فقط للوقوف على الماضى القريب لروايتنا المعاصرة. وينتمى فيليكس أورابايين إلىالجيل الأدبي الذى كان من رواده رامون بيريث دى آيالا الذى طرق الرواية الذهنية؛ ورامون غومث دى لا سيرنا الذى أبدع فن "الغريغيريّا" وأدخل نتاج الطليعة العالمية في الأدب الإسباني؛ وبنخامين خارنس " وهو أحد مؤسسى حركة **التسعة الأحدث**، وعضو دوائر أدبية أخرى أتيح لأورابايين المشاركة فيها، مثل جريدة "إل-سول" و"الجازيت الأدبي"؛ ولاينبغى لنا أن ننسى ذكر أحد أهم كتاب النثر خلال تلك الفترة: ونثيسلاو فرناندث فلورث، الذى فضلاً عن كونه مؤرخاً عبقرياً، ألف **بولبريتا**(1917)، التي أتبعها، بعد ذلك بسنين عدة، بعمل هام، روايته الرائعة **الغابة الحية**. ولد أورابايين في أولثورون، إحدى قرى نبرة على مقربة من بامبلونة، عام 1882، وتوفى في مدريد 1943. وإلى حد كبير تكشف ظروف حياته -التي بدأها معلماً في بلدته، ثم أستاذاً في جامعة طليطلة، حتى استقر وتزوج في قشتالة- عن مدلول العمل الذى نتصدى له، بل وبقية إنتاجه. وهو،أولاً، في روايته

المذكورة، يستعرض حال إقليم إكستريمادورا، من وجهة نظر أحد أبناء وادى الرونكال، للتشديد على المفارقة بين طبيعة وقاطنى تلك الأراضي ونظرائهم في منطقتي باروس وسيرينا. وعلى أساس هذه المقابلة، توصف المنطقتان، من خلال نظرة البطل صاحب مصنع الأخشاب، الذى يخلف وراءه قرية أوثاينكي التي تضم فقط **مجموعة من البيوت الخائلة الألوان**، ويولى وجهه لشن **حملات صليبية عصرية من إقليم الباسك**، قوامها مشروع **شروق مراكز الكهرباء** من أراضي هضبة قشتالة، فيهجر مهنته السابقة في مصنع الأخشاب في الرونكال ويغامر في مجال تكنولوجيا الطاقة. أما أكثر ما يستلفت انتباه القارئ في العمل فهو المستوى الفني المميز لنثر أورابايين. نثرٌ تتبين فيه الطبيعة الحية، فهى بطلة العمل دون منازع، وهي تعيش عالماً من الأحاسيس بحرارة كائن بشرى حقة؛ وما تتبدى فيه تلك الطبيعة من نبرات غنائية، والتي إن تذكرنا بالحداثة، فإن وفرة الصور البيانية وبلاغتها التعبيرية تؤكد استقلال الشكل، وبالتالى، مناخ الطليعية في العمل. طليعية تسهم فيها الصور البيانية في رسم أجواء صناع الأخشاب فىمنطقة نهر الإثكا، وشيم العرق الإسباني الأصيل.

رواية تعيش من جديد أحداث عام 36

في النصف الثانى من عام 1983، كتب ثلاثة كتب اتخذت من الحرب الأهلية الإسبانية حيزاً لها. **مازوركا لقتيلين** لكاميلو خوسيه ثيلا؛ **والرماح الصدئة** لخوان بينيت، الروائى صاحب المسيرة الفذة في الستينيات، والتي قطعها، أولاً، في الثمانينيات، بروايته **رياح الجريمة** التي فازت بجائزة بلانيتا 1980الثانية، وهي روايةٌ بين الواقعية والمغامرة ساوقت التيار السائد آنذاك؛ وثانياً، بهذه العودة المتفردة إلى منطقة ريخيون في **الرماح الصدئة**، لإطراح الغموض عن ذلك الحيز الأسطورى الرائع، بأسلوب واقعي يسيطر على كتابة هذا العمل. أما الرواية الثالثة التي ستتصدى لها ولاقت نجاحاً عريضاً بفضل حصولها على جائزة بلانيتا، فهي **حرب الجنرال إسكوبار** لخوسيه لويس أولايثولا، صاحب الشعبية الكبيرة في قصص الأطفال رغم فوزه في 1976 بجائزة "أتينيوم" أشبيلية عن روايته **الهضبة**؛ وهو روائى كرس نفسه منذ أعوام عدة للأدب والسينما.

ويضم مؤلف غونثالو سوبيخانو،"الرواية الإسبانية الآن"، فصلاً، بعنوان "الحرب

الإسبانية مادة قصصية"، وهى تيمة تظهر أيضاً فى "الرواية الإسبانية والحرب الأهلية"، الدراسة التى نشرتها مجلة إينسولا الأدبية عام 1971، وتناولت فيها جزءاً لا يستهان به من نتاجنا الروائى فى هذا الصدد.

هذه التيمة اقتحمت الرواية الإسبانية منذ عام 1939 نفسه، أخذاً فى الاعتبار انشغال الرواية الإسبانية قبل ذلك بأمد بمجال إسبانيا، ووفرة مبررات أكثر من كافية تجعل الروائيين يرون فى هذا الحدث التاريخى مدلولاً بالغ الأهمية. وأدى تناول مسألة الحرب، من حيث التيمة أو المنظور الروائى للمؤلف أودرجة القرب من الأحداث، إلى إفراز ألوان سردية شتى.

أما بوصفها تيمة، فهى مكرورة عموماً؛ وتعد فى الواقع إحدى ثوابت الرواية الإسبانية المعاصرة، كأن تبدو فى صورة إحالة أو خلفية أكثر من كونها حيزاً مباشراً تتطور فيه الأحداث، حتى فى الروايات التى تشكل الحرب الأهلية نواة مركزية لأحداثها،وسوف نتناول بعضاً منها فى هذا الجزء. وأما بالنسبة إلى منظور المؤلف، فيميز سوبيخانو بين "روائيين شهوداً"، ويلحق بزمرتهم الجيل الأكبر، الذى عايش الحرب من الصفوف الخلفية، مثل وتيسلاو فرناندث فلوريث وكونشا إسبينا وتوماس بوراس، إلخ.، فهم يكتبون كمؤرخين لتجارب معيشة؛ و"روائيين مناضلين"، عايشوا الأحداث قلباً وقالباً، فتحررهم صلتهم الوثيقة بما يروون على الاهتمام بالـ"كيف"، أمثال خوسيه ماريّا ألفارو، وريكاردو فرناندث دى لا ريغيرا، ورفائيل غارثيا سيرّانو، إلخ؛ و"روائيين مُؤوّلين"، يتناولون التيمة بينما يُباعد بينهم وبين ما يروون من أحداث، فينصب اهتمامهم على أسباب الصراع ومقدماته ونتائجه.

ولا شك فى أن علينا إدراج الروايات الثلاث الصادرة فى 1983 ضمن منظور "المؤولين"، والإشارة إلى أن موقفها النقدى يحمل ريح الحداثة، إذ ينظر فيها إلى الماضى كقضية لم تحسم أو يتم الفصل فيها بعد، فتخضع لفحص وإعادة تأويل أو صبغ -سلباً أو إيجاباً- على ضوء التاريخ الحاضر.

ومباعدة السرد هنا عن الأحداث هى الغالبة وإن اكتسى، أحياناً، شيئاً من الواقعية التاريخية، فتظل هذه الروايات أقرب إلى عالم الخيال الروائى، فى مقابل الحقيقة اليقينية التى يقتضيها السرد التاريخى. وبالتالى، ليست القضية هى تحليلنا هذه الروايات انطلاقاً من يقينية أو لايقينية النص، إنما من تساؤلنا عن مدى احتوائها على خواص الجنس الأدبى ذاته، ومدى توظيفها لهذه الخواص فى خلق عالم دلالى مراده نقدى دائماً، بنبرة أخلاقية تارة، هزلية تارة أخرى.

تظهر أولى إشارات **مازوركا لقتيلين** المباشرة إلى الحرب الأهلية فى الصفحة 124 من السرد، بالتحديد فى منتصفه؛ فما قبله سرد شعرى -عن جيليقية، مسقط رأس ثيلا- لا يخلو من لمحات تذكرنا بأعمال سابقة للأديب: مبدع الكائنات المتفردة والفنان القادر على تصوير العنف باستخدام اللغة فى **عائلة باسكوال دوارتى**؛ ومبدع الشخوص والمشاهد الحياتية ذات الطابع الشديد المحلية فى **خلية النحل**؛ وصاحب المذهب الأخلاقى أبداً، والناقد، خاصة، الذى يهجو ويلات الحرب الأهلية فى **سان كاميلو**، ذى الميل التجريبى المُلح بقتامة جنسية فى **طقوس الظلام 5**؛ عبقرى الكلمة بل والإيقاع النثرى.

ما تكتسبه الحرب الأهلية من دلالة فى الحيز الروائى بدءاً من تلك الصفحة يكنى له بقصة "ثأر": عن قتيلين، يعزف لأجلهما الكفيف، غاوديتيو، المازوركا على الأكورديون، فى تاريخين موحيين، عيد القديس خواكين 1936، وعيد القديس أندريس 1939: ههنا مغزى العنوان. هذه الرؤية الناقدة للحدث، الذى يُتناوَل كمسبب لانفلات الأهواء الإنسانية، تميط عنها اللثام الإشارات الصريحة للحرب التى تتوالى فى النصف الثانى من العمل: **وكما ترى، تورط من تورط[فى الحرب]، من المغامرين -مثلما يقول رعوندينيو- والوطنيين، والفشاشين، والمبشرين وشهداء من اليابان والصين، وهأنت ترى بنفسك إلى أى شىء آل ذلك كله: بلد غارق فى دمائه، وشعب جائع وخائف، صار أهله كلٌ لا يقوى على النظر إلى أخيه.** هذه الرؤية الإسبرنتية(التشويهية) -لذا فهى بعيدة وخارجية للحرب- تتكرر فى صفحتى131و135من النص: **يقتل فابيان مينغيلا أناساً ليرضى شخصاً. مَن بالتحديد؟ لا نعرف. ربما يضحك أحد، هذا يحدث، أو يشعر بالخوف. ممن بالتحديد؟ لا نعرف أيضاً. إذ لابد وأن يكون هناك شىء مخيف، هذا أيضاً يحدث، فالخوف يجعل المرء يهرب كخنزير مذعور.** كما يتكرر فى الصفحات 144و154و161و167و169، ..إلخ. والإشارات فى صفحتى 196و197 إلى "المتخفين" -صفةٌ تخلع فى الرواية على من يعملون فى الصفوف الخلفية: أو بالأحرى، فى "حمى المكاتب الوزارية"فى مدينتى برغش وشلمنقة، ورأى رايمونـدو فيهم: **عندما ينتهى هذا كله سيكون بيد الكتبة زمام الأمر: رجال القانون والصحافة والدعاية. نعم،**

هؤلاء المتخفون يرتبون أمورهم جيداً- تؤكد على الهدف التعليمي الإخلاقي من وراء استدعاء الحدث التاريخي في عالم الرواية الخيالي، حيث تتردى الحقيقة عند رسمها بملامح كاريكاتورية.

من ناحية أخرى، موقف الأديب هنا تختلف عن موقفه في أولى رواياته، **عائلة باسكوال دوارتي**، التي يصف فيها ما يعانيه فلاح من ضياع في إسبانيا ما بعد الحرب الأهلية. إذ ليس في نية المؤلف إلا حثنا، بما كتبه آنذاك، بل وما يكتبه الآن، على التحليل الذاتي، الذي يستحيل فيه التاريخ الحقيقي خيالاً، محض ذريعة.

هزلية تشويهية

تحتوي **رماح صدئة**، رواية خوان بينيت، على وثيقة صغيرة: خريطة لمنطقة ريخيون، كما تصورها المؤلف-المهندس، ونفذها رسماً خوسيه ماريا سانث، علاوة على مقدمة للرواية يشرح فيها بينيت أن هذا العمل ثمرة تخليه عن مشروع كتابة حكاية عن الحرب الأهلية، وشروعه، في المقابل، في سرد طويل عن الحرب يقصره على قطاع بعينه. هذا القطاع هو ريخيون، التي طالعناها من قبل في 1967، عندما أفاد المؤلف من أسطرة الحقيقة عند تناوله لما مني به كيان إسبانيا من دمار في أعقاب الحرب الأهلية.

تنم الوثيقة، المختلقة طبعاً، عن خاصيتين في **الرماح الصدئة**: فالرواية كتابة تعيد مجدداً تفجير الحرب الأهلية، خيالياً، في منطقة ريخيون، لذا يلجأ الأديب إلى أسلوب واضح -مغاير للأسلوب المعتم في روايته الأولى- وواقعي ظاهرياً، على لسان مؤرخ، خيالي بدوره. ليس بمستغرب، إذن، أن يسبق كل من الأجزاء الستة التي تتكون منها الرواية ملخصٌ مرتبة فيه الأحداث بتسلسل: **اجتماع 8 فبراير، القائد أرديريوس، عمليات طرفي الصراع في *1938*، تتمة مسرح العمليات في ريخيون**..إلخ. وإن كان وضوح الأسلوب هذا، وتلك الدقة المفترضة، يكشفان، منذ الوهلة الأولى عند قراءة العمل، عنف صراع الراوي. فلا ننسى أن بينيت أقر بأن أحد أسباب تأليفه هذا العمل كان إجلاء التاريخ الذي يشار إليه بصورة مبهمة في **ستعود إلى ريخيون**. فإن تكن الرواية الأولى مجرد أسطرة خيالية للتردي وفراغ ودمار ما بعد الحرب، انطلاقاً من منظور نقدي -قوامه الفشل التاريخي- للراوي المستتر، ففي الرواية التي ندرس، يستعرض بسخرية الأزمة التي خلفها ذلك الدمار.

علينا إذن أن نطرح جانباً الإشارات إلى المعطيات أو الشخوص التاريخية، فهذه الجزئية هي الأضعف في الرواية، بما فيها من تداعيات تهدد عالم ريخيون المختلق بالدمار، لنقتفي أثر تلك الكناية التي تكتسي واقعية بغية سرد العمليات الحربية التي تقع في ذلك المكان النائي على يد أناس غريبي الأطوار وإن انصاعوا لأهداف الأديب التعليمية من وراء هذه الرواية ومفادها إعادة بعث المأساة الإسبانية على مستوى إقليمي ودون ملامح خاصة، مأساةٌ ينبغي لها كي تكون قابلة للعرض -على حد قول بينيت في الصفحة 139- أن تكون قد تسببت بما يكفي في تشوهات تفرز تشكيلاً منتقصاً وقبيحاً.

ليس غرض الرواية، بالتالي، تحليل حدث تاريخي، إنما انعكاس انطباع بينيت الشخصي عنه؛ يصل للقارىء مرات ومرات خلال العمل، مترعاً بقيم أدبية عليا. ويجدر بنا التنويه إلى احتواء رماح صدئة على فقرات يتألق فيها نثر بينيت البديع الذي يعز، في رهافة جمالية، بذلك الرأي النقدي الذي ربما لم يكن بحاجة إلى كل ذلك التهكم. تشهد بذلك الفقرة الآتية: في أوقات الحروب، تتولد الأشلاء، فتظهر في أي مكان؛ إنه بعث اللاحم، إنه كرنفال الحطام: آلات ومعدات صدئة، محور سيارة مكسور، موتور محترق، وعاء محطمة تراكمت بداخلها خرق وأقلام بعد أن استخرجت -لا أحد يعرف كيف- من مرقدها، لتنعم من جديد بحقبة زاهية(ص233).

دراما واحد من الشخوص

حرب الجنرال إسكوبار رواية شخوص، ويعد هذا اختياراً موفقاً من المؤلف إذ يصقل مدلول السرد. لذا فالأحداث -أي أحداث الحرب- مرتبطة بدور الشخصية المحورية للعمل، أو كولونيل الحرس الوطني، أنطونيو إسكوبار، الذي تسبب في 19 يوليو 1936 في الحيلولة دون نجاح الانقلاب العسكري في برشلونة.

ومن المهم أن نأخذ في الاعتبار كون شخص البطل هو المدخل إلى عالم وأحداث الرواية، ومن ثم ملائمة العنوان، حرب الجنرال إسكوبار، إذ تتبدى لنا الأحداث التاريخية عبر وعي هذا البطل الذي عاشها من منظور فردي: ضابط موال للنظام، احتراماً منه لشرعيته، وإن كان اقتناعه الذاتي أميل إلى مبادىء الضباط المنظمين للانقلاب. ولا مجال هنا أيضاً للحقيقة التاريخية، إنما بالأحرى لحقيقة اعتبار وجهة

نظر الراوية -البطل عن حرب معيشة فى خضم الصراع بـــين واجـــب احـــترام الشـــرعية وما تمليه القناعة الشخصية والمعتقدات الدينيـــــة.

وزمن الرواية، التى تسرد في ضمير المتكلم، هــــو زمـــن الكتابـــة، أى زمـــن **الجنرال إسكوبار**، الرواية الخيالى: لدى مثوله أمــــام مجلــس قيـــادة الحـــرب فى قصـــر مونجـــوي، حيث توجه له تهمة الخيانة العظمى. وهي الشهور التى تســتغرقها تحقيقـــات المجلـــس هـــى التى تشكل الزمن الملموس للسرد، فى حين يمتد الزمـــن الروائـــى عـــبر ذكريـــات الجـــنرال السجين المتعلقة أساساً بحكايته كضابط ورب أسرة، والتى مـــــن شـــأنها تفســـير مـــبررات مشاركته فى الحرب الأهليـــة.

إنها رواية بسيطة و سهلة، تفتقد فيها، فور شروعنا فى قراءتها، تـــأمل البطـــل البـــاطنى أو تحليله لذاته التى أنيط بها مهام جسيمة والتى تجد مصيرهـــــا، فى زمـــن الروايـــة، معلقـــاً على حكم قد يكون بموتها. ولا يكفينا تفســـيراً لهـــذا النقـــص القـــول بانتمـــاء الجـــنرال إسكوبار إلى أصل متواضع، أو حتى استسلامه النابع مـــن إيمانـــه الديـــنى الخـــالص. إذ إن واقع هذه الشخصية التاريخية كان دراميا،كثيفاً، غنياً بمـــا يكفـــى كمـــادة لروايـــة أكـــثر عمقاً. فما عايشته تلك الشخصية من أحـــداث: 18 يوليـــو فى برشـــلونة، الهجـــوم علـــى مدريد، موقعة برونيتى، أزمة الفوضويـــين والشـــيوعيين فى برشـــلونة الجمهوريـــة، جبهـــة إكستريمادورا حيث تتم خيانة الجنرال ياغوى، وهى كلها أحـــداث كـــان يتوجـــب علـــى الراوية الجنرال معالجتها بعمق أكبر، إذ يبدو أكثر اهتمامـــاً بعمليـــة الكتابـــة ذاتهـــا عنـــد تدوين مذكراته أكثر منه اهتمامه بشـــكل مدلولهـــا.

علماً بأن المؤلف يبرر لذلك عندما يـــدون فى فـــهرس المعطيـــات التاريخيـــة قولـــه: **لا يحوى هـذا الكتـاب سـرداً عـن حـرب، إنمـا حكايـة رجـل عـاش حربـاً، وليـس هـو بكتـاب تـاريخى، إنمـا روايـة هدفـها التخفيـف مـن كآبـة وفظاعـة مـا حـدث، فالروايـات ما هـى إلا أعمـال خياليـة.**

والخيال، المؤسس فى هذ العمل علـــى واقـــع الضـــابط **إسكوبار**، يكشـــف بشـــكل أمثل الألم الناجم عن تناحر أبناء أو أشـــقاء فى الحـــرب، وإن لم يســـبر جـــذور المأســـاة. لكن لا ينبغى لنا أن ننتقص حق السرد فى قوة ما يقدمه للقـــارىء مـــن طـــرح أخلاقـــى، أو اختياره السديد لشخصية من واقع تاريخنا المعـــاصر تتداعـــى مـــن حولهـــا تســـاؤلات متعددة تنتزع من الغموض فى الوقت الذى تجلى فيـــه تطـــور الفعـــل الإنســـانى ومجـــرى

التاريخ. وبعيداً عن التوثيق الذى كانت تستلزمه الأحداث التاريخية المروية والعمق الذى كانت تقتضيه المواقف المعقدة التى عاشها البطل، فالعمل يحمل نبرة تفهم تستحق التقريظ. فإذا كانت الحرب لم تزل موضوعاً حياً فى روايتنا فمن الواجب استنفار روح القارىء النقدية كى تتيقظ لأسلحة هذا النوع الفنى الفتاكة.

عام 1987 وحضور روائيين راسخين

خوان غارثيا أورتيلانو ولويس غويتيسولو

مع خريف عام 1987، وكإصدار أدبي جديد، ظهر في المكتبات كتاب "قصص كثير" لخوان غارثيا أورتيلانو، وكذا طبعة جديدة لكتاب **نفس الكلمات** للويس غويتيسولو.

يتألف كتاب "قص كثير" من عشرين قصة قصيرة، اثنتان منها فقط لم تريا النور من قبل، حيث سبق لباقي القصص الظهور في العديد من وسائل النشر: صحيفة"البايس"، ومجلة"ريبيستا"، و"إيبريون"، ومجلة "الغرب"، في الفترة ما بين عامي 78و86. ويعد التصدير الذي تضمنته الطبعة الجديدة لمجلد **نفس الكلمات**، للكاتب لويس غويتيسولو بمثابة التجديد فيها، بعد أن رفض مؤلفها إصدار طبعة نقدية لها كما كان بعض أصدقائه ينصحه.

وقد أعاد هذان العملان إلى الساحة الأدبية كاتبين كانا قد بدآ في شق طريقهما في أوج التيار المسمى بالواقعية الاجتماعية: لويس غويتيسولو بروايته **الضواحي** (1958)؛وغارثيا أورتيلانو بروايته **صداقات جديدة** في العام الذي يليه. ومنذ ذلك التاريخ، علا نجم هذين الكاتبين، حيث ارتبطا بجوائز"المكتبة الموجزة"، التي تمنحها دار سيس بارال للنشر، والتي راحت تدعم اتجاه النقد الاجتماعي. على أنهما طورا كتاباتهما اللاحقة مقتربين بها من الرواية التجريبية أو البنائية، ودون التخلي عن النزعة النقدية، إذ قدم لويس غويتيسولو رواية **تضاد**، بالإضافة إلى رواية **آثار اللهب المتباعد**، التي تستجلي سريرة الكاتب وتكشف خبايا كتاباته من خلال التفرد الشكلي لكل من الأساليب السردية والشخوص. في حين قدم غارثيا أورتيلانو أعماله: **اللحظة العظيمة في حياة ماري تريبون، ورعاة البقر في البئر، ثم الدهاء**، وهي الرواية التي استحق عنها جائزة النقد لعام 1982.

عشر سنوات من الكتابة، 1978 – 1986:

يعكس كتاب غارثيا أورتيلانو نحوا من الوحدة بين مجموعة القصص التي

يتضمنها، إذ نجد الكاتب يصرح بأنه قد اعتمد فى ترتيبه للمادة معياراً يتوقف فى المقام الأول على مدى تسيد الفكرة، ثم على الترتيب الزمنى، فى المقام الثانى. أما عن أسلوب الكتابة المتبع فقد تضمن أحدث الصيغ التى درج الكاتب على استخدامها.

وبالفعل فإن القصص الأربع الأولى ("عمالقة الموسيقى" و"لحم الشيكولاتة" إلخ.) تشير إلى مكان وزمان محددين: مدريد الحرب الأهلية وما بعدها مباشرة، حيث يقوم ضمير المتكلم بسرد الأحداث،كما تعكس هذه القصص أيضاً فكرة تسيطر على ذهن الكاتب، وهى رفض الصراع والتردى، وهى الفكرة التى كان يخضع لها العالم الذى كان ينتمى إلى المنتصرين، الأمر الذى يزداد وضوحاً بالتدريج مع توالى القصص.

ومن ناحية أخرى، فإن وجود نوع من الترتيب الزمنى يسهم فى أن يتابع القارئ ما قد يشبه السيرة الذاتية للمتحدث، حيث يستحضر فترة نهاية طفولته وابتداء بلوغه وسط بيئة مرذولة.

إن انطباعه عن تلك الأيام هو، تحديداً، ما سيطر على تناوله للأجواء التى تدور فيها أحداث القصص التالية، وهما في الأساس مناخا مرحلة الانتقال من الطفولة إلى المراهقة.

يبرز خطاب الراوية فى تفسيره للواقع المعيش رهن حالة الحيرة والامتعاض وانعدام الحافز والوعى بأن العالم ليس بالمكان المريح الذى كنا نتخيله.

تدور أحداث القصص حول الطبقة البرجوازية، مما يتيح تواصل الاتجاه النقدى الذى بدأه أورتيلانو عام 1959، حين نشر **صداقات جديدة**، غير أن النبرة هنا أقل سخرية وأكثر مرحاً؛ ومع ذلك تظل الميزة الأساسية هى النظرة الاجتماعية التى ينقلها عن أشكال الإحساس الخاصة ببعض الأجواء البرجوازية التى عايشها الكاتب فى البداية كطفل ثم بعد ذلك كمراهق أو كشاب، وهى الأجواء المسممة بالضجر والسخرية واللاأخلاقية. أما الأبطال فهم دائماً ضحايا لأوضاع –الحرب وآثارها– لم يكن لهم فيها أى دور.

تأتى قصة"عاصمة العالم" لتقدم لنا تغيراً من حيث الأسلوب والموضوع المطروح. فمدريد هى بطلة القصة المروية فى ضمير المتكلم، ومدريد أيضاً هى المكان المنشود كملجأ للحرية إبان الحرب الأهلية. فتظهر المدينة كما لو كانت رمزا هو تتويج لما قد سبق روايته من قصصه. ومع مواصلة القراءة نجد أنفسنا أمام مجموعة من القصص ذات أحداث وموضوعات مختلفة تبرز ميل الكاتب إلى فهم الكتابة على أنها لعبة وتجريب، ودون أن يتخلى الكاتب عن نزعة النقد الاجتماعى التى هى الأساس عنده.

وتتجلى هذه التغيرات في أسلوب أورتيلانو بوضوح في كتابيه **اللحظة العظيمة في حياة مارى تريبون، والدهاء**، ففيهما يتبادل كل من الروائي وكاتب القصة القصيرة إلقاء الضوء على الآخر. ونعود إلى **صداقات جديدة** لنلاحظ أن ترتيب القصص زمنياً يزيل الفوارق التي تفصل بين كل من أزمنة وأماكن ما يكتب والواقع الإسباني المعاصر، وهو الواقع الذى نطل عليه من نافذة فكاهية وساخرة ونقدية بعد أن تراجع إلى حد بعيد الخنق الذى كان يخيم على القصص الأولى. أما عن زيادة جرعة النقد السياسي وحضور الجنس -وهما من التيمات المتسلطة على الكاتب- فقد يرد ذلك إلى نزعة الكاتب الانتقامية من الرقابة وهو الأمر الذى عاشه كتاب تيار الواقعية الاجتماعية تحت ظروف مأسوية على نحو خاص.

إيضاحات تصدير

أشاد النقاد برواية **نفس الكلمات** (1963) للويس غويتيسولو باعتبارها خطوة للأمام من جانب الكاتب، حيث إن روايته الأولى، **الضواحي** (1958)، كانت تضم سبع قصص كل منهما مستقلة بذاتها على الرغم من تطابق أسماء بعض الشخصيات التي تسهم فى صنع الأحداث المختلفة. وقد انقسم النقاد حيال هذه البنية، ما بين أغلبية راحت تتسائل عن مدى انخراطها فى إطار الشكل الأدبي وبين أقلية أشادت بها كأسلوب صياغة جديد أتت به الرواية. أما من حيث التقييم، فإن للمجلد خصائص "رواية المناخ التاريخي"، كما أن سرده يتسم بأنه موضوعي، فى حين يكتسب الحوار قيمة خاصة، من حيث يسلط الضوء على كل من الشخوص والجو العام. وبتعبير غونثالو سوبيخانو، هذا العمل هو سبع "تنويعات" لواقع يتمثل فى مدينة برشلونة أو ضواحيها خلال عام 1957، وفى بعض القطاعات المجتمعية التى يتناقض فيها الفقر المدقع ورغد العيش.

ويرقى الحوار فى رواية **نفس الكلمات** إلى نفس الدرجة التى أحرزها فى رواية **الضواحي**، إذ تتوالى الأحداث من خلاله على مدار أسبوع كامل من أواخر شهر سبتمبر ابتداءً من يوم الأثنين إلى الأثنين الذى يليه، وهو الأسبوع الذى تحتفل فيه برشلونة بعيد "الرحمة".

أما عن الشخوص، فهم ينتمون إلى برجوازية المدينة، وترتكز بنية الرواية على

أربعة منهم: **رفائيل**، المدرس الجامعي الحديث العهد بعمله والذي يستعد للسفر إلى باريس؛ **وسانتي**، ابن إحدى الأسر الموسرة، وذو الاهتمامات الفنية والمنشغل بإصدار مجلة؛ ثم **خوليا**، شابة في الثامنة والعشرين تعمل رسامة في أحد مكاتب الديكور وتنتهي الرواية بالتقائها بقدرها المنتظر؛ وأخيراً، **أنطونيو**، الطالب الذي ينهي الجزء الأخير بموعده مع **خوليا**.

يتضمن الكتاب ثلاثة أحداث مختلفة يتتابع تناولها على مدى فصوله الأربعة، وهو يعتمد بنية روائية ويتبع خطاً محدداً في التأليف على الرغم من أن الرواية لا تبرح كونها رواية مكانية تعكس واقع شباب الطبقة البرجوازية في برشلونة خلال الفترة التي كتبت فيها.

وجد النقاد في هذه الرواية بعض أوجه الشبه بينها وبين رواية **نهر خاراما** لسانشث فيرلوسيو، من حيث موضوعية الحوار، وإن كانوا أشاروا أيضا إلى تلك الهالة الشعرية التي تغلف بعض فقرات الوصف القصيرة التي تضمنها العمل. ومع ذلك فإن بعض المبهمات التي خلفتها الرواية معلقة لم تتضح إلا الآن من خلال إيضاحات التصدير.

اتجهت النية في بادئ الأمر إلى إعادة طبع الرواية دون تضمينها ما حذفته الرقابة والاكتفاء بعرض تفصيلي لجوانب الموضوع التي تم استبعادها أثناء عملية التنقيح الذاتي: هذا فضلا عن مراجعة الأخطاء الأدبية، إلا أنه بعد إعادة قراءة العمل وجد أنه لا داعي لإعادة نشر ما كانت الرقابة حذفته، إذ إنه لا يشكل أهمية تذكر، كما لم يستحسن إضافة ما سبق وإن كان استبعد بسبب التنقيح الذاتي خاصة وأنه تم تدارك تلك المحذوفات في **تضاد**.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن جملة لويس غويتيسولو هذه من شأنها أن تبرئ ساحة الرقابة التي كثيرا ما كان يدعى أنها السبب في تواضع مستوى الأعمال.

ما الذي يقدم لنا إذن من خلال التصدير؟ إنه إيضاح من الكاتب بأن الرواية صيغت من جديد بعد إمعان الفكر في البنية الفوقية التي تشرحها مما يجعل العمل الجديد يتلافى العيوب الفنية التي شابت رواية **الضواحي**، فقد جعل النسيج الدرامي لحياة مجموعة من الأصدقاء تعبر عن طبيعة قسوة مرحلة ما: مجموعة لم تتجاوز بعد مرحلة التكوين والنمو والهامشية وتعتبر في ذات الوقت أنموذجا مصورا لشباب لايزال يعاني من مشاكل المراهقة، كما يكشف لنا الكاتب أيضا عن الأساتذة الذين تأثر بعضهم في

كتاباته: كتّاب الجيل الضائع فى أمريكا، وفوكنر وهيمنغواى ودوس باسوس؛ ومن ناحية أخرى، واقعية بافيزى النقدية والتأثير السينمائى لأنطونيونى وفلليني وبصفة خاصة فى فيلم "الأرمنة الطروب". وهم الأساتذة الذين يمثلون فى نفس الوقت مصادر ما يسمى الواقعية الاجتماعية أو الواقعية الجديدة التى هيمنت على الرواية فى عقد الخمسينيات، على أن نأخذ فى الاعتبار –وهو ما نراه– حضور تيارات أخرى فى الكتابة آنذاك.

وفى النهاية، يرى الكاتب أنه وفق فى النقاط التالية من الرواية، أولاً: تناولت نفسية مجموعة من الشباب وهو ما لا يوافقه عليه النقاد الذين يرون أن التوفيق قد جانبه تماماً. ثانياً، تحسين لغة الحوار، وهو ما امتد إلى طريقة حديث الشخصيات التى التزمت بدورها بمبادئ المدرسة السلوكية، أى بوصف ما يُرى وما يُفعل وليس ما يجول بالفكر أو ما يُحس به على وجه الخصوص. وهذه الميزة، تحديداً، أُشير إليها لدى نشر الرواية، وإن كان الكاتب يعترف بأنه تخلى بعد ذلك عن هذا الأسلوب فى الأعمال التالية، إذ إنه كان يعرقل إلهامه و لم يكن يتفق مع أسلوب باروكى معين يرى أنه أكثر أنواع كتاباته قرباً إلى نفسه ويتجلى فى **تضاد**. أما آخر النقاط التى يذكرها الكاتب فهى البحث عن بنية عليا تسهم فى إضفاء المعنى على القصة وهو ما حققه أيضا فى **تضاد** وإن كانت هذه الرواية قد شهدت بدايته.

ونوجز ما سبق فى أن هذا التصدير الذى ظهر فى الطبعة الثانية من شأنه أن يمدنا ببعض المفاتيح التى تساعدنا على قراءة هذة الرواية الثانية؛ كما أنه يقدم لنا شرح الكاتب للأهداف التى يسعى إليها من خلال تطوير كتاباته. ومن ناحية أخرى تجدر بنا الإشارة الى أن إعادة طبع **نفس الكلمات** من شأنه أن يضع بين يدى القارئ نصا مميزا لاغنى عنه للويس غويتيسولو، يلى **الضواحى** ويسبق **تضاد**.

خورخى سيمبرون
وتطوره ابتداء من (عودة نيتشاييف) 1987

نشرت فى إسبانيا، عام 1988، ترجمة النسخة الفرنسية لآخر روايات خورخى سيمبرون والتى صدرت فى باريس عام 1987. وخورخى سيمبرون كاتب ولد فى مدريد عام 1923، ثم انتقل للحياة فى فرنسا منذ عام 1937، وهو يعيش فى باريس

منذ عام 1939. يتميز بإنتاج أدبي غزير منذ أن أخرج الى النور كتاب **الرحلة الطويلة** عام 1963 الذى نال جائزة "فورمينتور" فى العام التالى لنشره.

شهادة على عصر متأزم

تستلهم الأعمال الأدبية لخورخى سيمبرون أحداثها من الحياة الحافلة التى عاشها الكاتب، فقد نشأ فى المنفى كما أنه انضم إلى صفوف المقاومة الفرنسية إبان الحرب العالمية الثانية، وعاش تجربة الاعتقال فى معتقل بوشنوالد، بالإضافة إلى عمله فى اللجنة المركزية للحزب الشيوعى السرى الإسبانى الذى شارك من خلاله فى مناهضة حكم فرانكو، وقد بدأ يتجه إلى النقد بعد طرده من الحزب عام 1964، ثم تفرغ بعد ذلك لكتابة الروايات والسيناريوهات السينمائية. ويعتبر سيمبرون الأدب شهادة على أزمة العصر وهو ما يجعل كتاباته تندرج تحت اتجاه السرد المعاصر الذى يتناول الواقعية اللحظية، والذى ارتبط بتلك الحقبة التاريخية التى عايش سيمبرون صراعاتها الأساسية. فليس بالغريب إذن أن تقدم روايته الأولى، **الرحلة الطويلة**، سيرة ذاتية تعرض لتجربته أثناء الحرب العالمية الثانية **عندما كانت رؤيته للعالم من خلال منظور شيوعى** -كما يقول سيمبرون- إذ لم يكن قد عرف بعد وجود "الكولاك". وتحمل روايته الثانية **التوارى** (1966) طابع السيرة الذاتية الذي يسم كذلك روايته التى كتبها بالإسبانية: **السيرة الذاتية فيدريكو سانشث** (اسمه الحركى أثناء عمله القيادى فى الحزب الشيوعى). ونال عنها جائزة بلانيتا لعام 1977.

عرف بعض النقاد كتابات سيمبرون بأنها مثل "إعمال للذاكرة" من حيث إن هذه الخاصية هى معين المادة الروائية الذى لا ينضب. إذ إنه حتى فى ثالث رواياته **الوفاة الثانية لرامون ميركادير** (جائزة فيمينا 1968)، عندما لجأ إلى استخدام بعض التراكيب التجريبية التى شاعت حينئذ، كانت تجربته فى الحياة وثقافته الغزيرة أداتيه فى تشكيل الخيال، وهو ما يمكن أن نقوله عن **الجلبة** (1981) وإن كانت رواية استكشافية فى صورة قصة سياسية.

ويعود سيمبرون بذاكرته، فى روايته **ذلك الأحد** (1981)، إلى فترة معتقل بوشنوالد مطلقا العنان لخياله لكى يتصور ما كان من شأن رفقاء رحلته، فى استعارات متعددة مستمدة من تلك القصة المثيرة التى لم يمض وقت طويل على

وقوعها. على المستوى النقدى، تعتبر قصة تلك المعايشة العصيبة انعكاسا لرواية أخرى مشابهة، وهى **يوم فى حياة إيكان دينيسوفيتش** لمؤلفها سولجنيتسين وتتناول وجوه المعتقلات الروسية فى نفس تلك الفترة: **لم تعد هنالك أية براءة ممكنة بعد هذه الرواية لمن يرغب فى أن يحيا بحق تحت ظل مفهوم ماركسى للعالم.**

وتقدم سيمبرون خطوة أخرى من خلال رواية ذات طابع تأملى ولا تخلو من اللمحات الغنائية: **الجبل الأبيض**، التى أدان فيها فشل قانون الأخلاق الجمعى للماركسية الثورية فى عصرنا. أما الآن، وفى روايته **عودة نيتشايف**، فإننا نجده يتأمل مدى ما وصل إليه أنصار اليسار الراديكالي في مساندة ظاهرة الإرهاب.

خمسة شبان فى زمن موحش:

إن البنية المستخدمة فى رواية **عودة نيتشاييف** هى نفس بنية "الرواية السوداء" أو البوليسية أو رواية الحركة، إذ يستهل الكتاب بجزء أول يحمل عنوان:"موت ثاباتا"، الواقعة التى تفجر أحداث العمل التى لن تحل قبل نهاية الجزء الثانى. تتصدر جزئى الكتاب شواهد أدبية ذات محتوى دلالي في العمل، فالفصل الأول يبدأ بشاهدين أولهما مأخوذ عن رواية **المؤامرة** لبول نيزان، ويلخص على إيجازه موضوع القصة، ويعرض رأيا كان سيمبرون عرف به منذ البداية: **لقد كانوا خمسة شبان جميعهم فى السن الخطرة ما بين العشرين والرابعة والعشرين، والمستقبل الذى ينتظر كم كان غامضا كفلاة يعلوها السراب ولا أنيس فيها سوى الوحدة الموحشة(ص11).** أما ثانيهما، فهو مأخوذ عن رواية **الشياطين** لديستويفسكى التى كتبها مستلهما إياها من شخصية تاريخية هى شخصية "نيتشاييف".

ومن خلال العمل تطل علينا روايتا **المؤامرة والشياطين** كمرجعين له إذ يعود إليهما الكاتب من حين لآخر باعتبارهما أنموذجين لقصته أو لتشابه البنية فيما بينهما.

أما الجزء الثانى فهو مسبوق بشاهد من "العقيدة الثورية"، لمؤلفها س. نيتشاييف؛ وهذا الشاهد هو الذي يعطى الفصل عنوان"الإنسان الضائع"، ويرهص لحكم أخلاقى تستحقه ظاهرة الإرهاب كتطور منطقى لكل ما هو راديكالى وذلك من خلال أحداث الرواية ومن أكثر من منظور؛ وترهص أيضا لأن: **الثورى هو إنسان ضائع، ليس له أية مصالح خاصة ولا قضية شخصية ولا مشاعر ولا عادات ولا ممتلكات،**

ولا يملك حتى اسما، فكل كيانه يذوب في اهتمام واحد أوحد ويسيطر عليه تفكير واحد وتتسلط عليه عاطفة واحدة، الثورة. (ص145).

يخضع نظام المشاهد التى يتكون منها كل من جزئى الرواية -فيما يشبه الفن السينمائى من حيث فكرته- إلى ممارسة الذاكرة الإرادية وهى من أشد ما يميز سيمبرون، إذ نجده يقدمها لنا عبر هذه الرواية من خلال الحضور التناوبى للشخصيات، فيجعلها تتنقل من الواقع الروائى إلى الماضى لتتذكر أزمنة وأماكن تضفى معنى على الأحداث المسرودة، فى الوقت الذى تزيد فيه من عمق رواية الحركة التى بين أيدينا. وهو العمق الذى لا يكتفى فقط بالإشارة إلى عناصر الخيال وإنما يتعدى ذلك إلى الواقع التاريخى -زمننا الحالى- الذى يظهر لنا من خلال التجربة السياسية والوجودية الخاصة بالكاتب. فتصدر عن ذاكرته الوجودية الإشارات الخاصة بمعتقل "بوشنوالد" الذى ذهب إليه والد دانييل لورنسون - نيتشاييف الجديد- وهو ما سوف يؤثر فى مصير هذا الشاب فيما بعد. وكذا إشاراته الخاصة إلى حركة المقاومة أو إلى "مايو 1968"، إلا أن الذاكرة التاريخية لسيمبرون هى التى تنساب منها تلك التأملات التى تأتى على لسان الشخصية فى تعليقها على الأحداث الجارية وتمدنا بالمعلومات التى تسهم فى تصوير رؤية الكاتب عن الإنسان والعالم ويقوم عليها موقفه الأخلاقى الذى يصر دائما على إدانة الإرهاب. وفى هذه الذاكرة الإرادية تحديدا يكمن مغزى هذا العمل، بعيدا عن أية أحداث اجتماعية أو سياسية يتأسس عليها التخييل.

تنهض حبكة الرواية على قصة تضم خمس شخصيات هى: **دانييل لورنسون وإيلى سيلبرجرج ومارك ليلينتال وجوليان سرجت وآدريانا سبونتى**، كانت تشكل فيما بينها فى باريس حوالى 68 مجموعة إرهابية تسمى "الطليعة البروليتارية". ثم تتغير مصائرهم مع بداية أحداث الرواية، أى يوم 17 ديسمبر 1986، يوم مقتل ثاباتا، (ص 20). فنجد **دانييل**، الذى كانت الجماعة قد أصدرت أمرا بقتله، يتمكن من الإفلات ويعود من جديد محاولا الانضمام مرة ثانية لها فتفجر عودته العنف والموت ثانية، فنجد حكايتين لهما مغزاهما الخاص وإن ظهرتا فى الرواية على طريقة قصص الأطفال: موت الارهابية **يويس** فى حضور ابنها القاصر؛ وحكاية **هانز جوشن كلين** الذى يشهد تردده المستمر. أما الشخصيات الثلاث الأخرى فإنها تتمكن من أن تتوافق اجتماعيا بعد ابتعادها عن الإرهاب.

الشر المطلق: أساس الاستهجان

لا يتعدى زمن الرواية بضعة أيام تمر في مدينة باريس، في حين يضم الزمن الداخلي أربعة عقود من التاريخ المعاصر. ويسهم كل من الزمان والمكان، بالإضافة إلى أساليب السرد بصفة خاصة، في إدراج الرواية أيضا في تيار السرد الوجودي. كما أنه لا شك في أن رواية **عودة نيتشاييف** تنتمي إلى أدب الخلاص، ذلك النوع الأدبي الذي انتشر في أوروبا في أعقاب الحرب العالمية الثانية وتؤكده الإحالات العديدة إلى الكتاب والأعمال التي تضمها الرواية، ومن ذلك الصدى الذي أحدثه ظهور "أنتيغون" لأنوي على خشبة المسارح الفرنسية خلال الأربعينيات والمناقشات العديدة التي فجرتها. أما قراءات الشخصيات فهي **غثيان** لسارتر **وسارتوريس** لفولكنر **وبالوديس** لجيد، إلخ. كما تتعدد، على مدى الرواية، الإحالات إلى كامي، فتظهر صريحة في كثير من الأحيان وخفية في بعضها.

وانطلاقا من هذا المناخ الثقافي تحديدا والأدبي في أساسه، يقيم سيمبرون ذلك النقاش الذي يتعلق بقضايا الإنسان ويطرح، كموضوع جوهري، إشكالية وحدة الوجود بين الشر والله، القضية الأساسية للإلحاد المعاصر. ففي صفحة 33، حينما يتمكن أبو **دانييل** من ترتيب أفكاره بعد معاناة المعتقل نجده يقول متعجبا: **ليس في الإمكان أن نتخيل الله... وإلا فالجنون هو المصير... إنه طاغية.** ويتكرر هذا الموضوع في العديد من الفقرات، إلا أنه يظهر بجلاء بصفة خاصة في صفحة 135 وما يليها، وصفحة 226 وما يليها، كما لا تخلو منه الخاتمة. ففي الصفحتين المذكورتين نجد المأمور **مارو** يثير جدلا حول ما كتبه ماريتين في "الله ورخصة الشر" دائما من منطلق استهجاني لفكرة أن يسمح الله بوجود الشر مكررا حجج الإلحاد المعاصر. أما في الخاتمة، فيعود الموضوع للظهور لينفي وجود الحقائق المطلقة ومن ثم إدانة كل من يعتقد في وجودها. فلا عجب إذن إن اختتمت الرواية بهذه الجملة التأملية لمارو: **لم يكن هناك سوى الموت. لم يكن هنالك سواه قط. ثم وضع المأمور الدفتر الأحمر الصغير في الجيب الداخلي لسترته.**

تزامن صدور رواية سيمبرون مع ظهور كتاب "اختيار الله"[1] في مدريد لمؤلفه جون ماري لوستيغيه، كاردينال باريس الحالي وهو من نفس جيل سيمبرون وعايش في باريس نفس الأحداث التاريخية. فهو ابن أسرة

يهودية فقد أمه فى معتقــــل أوشــويتز. فى صفحـــة 92 ومـــا يليـــها، وبعـــد أن تحـــدث لوستيغيه عن عمليـــــات إبـــادة اليـــهود أثنـــاء الاحتـــلال النــــازى، ســـأله الصحفيـــان عن الشر وعن فتنة المؤمن لإنكـــــار وجـــود الله علـــى اعتبـــار أنـــه لم يــــرع الإنســـان، فجاءت إجاباته الـــتى حـــالت دون تعقيـــد المشـــكلة وكـــذا اعتقـــاده فى ســـر المســـيح المنتظر ومعاناته ثم بعثه، لتقدم تـــأملات ألمعيـــة ســـهلة الفـــهم لغـــير المؤمـــن. إن ســـر الشـــر يكمـــن فى الحريـــة الإنســـانية، فى ذات الطبيعـــة الإنســـانية. غـــير أن الصـــراع ضده يفوق إلى حـــد بعيـــد الوســـائل الفنيـــة المســـتخدمة فى مجابهتـــه ويتعـــدى ذلـــك ليصل إلى ادعاء فهم عقلانى بســـيط للإنســـان، وانطلاقـــا مـــن هـــذا المنظـــور الـــذى يساعد على فهم التاريخ. والمقصود هنا هـــو نهايـــة التيـــار العقـــلانى الـــذى تميـــز بـــه "قرن التنويـــر" نجـــد أنـــه يشـــمل العنـــاصر والثغـــرات الخاصـــة بالاشـــكالية والـــتى يطرحها الإلحاد الوجـــودى لعقـــد الخمســـينيات.

تشـــير روايـــة ســـيمبرون إلى بعـــض الروائيـــين المحدثـــين مثـــل مرغريـــت دوراس وجينيه...إلخ، كما أنها تتناول موضوعات وتصدر أحكاما تخـــص الروايـــة وأشـــكالها. إلا أن صياغتها من حيث الأساليب السردية قد يشوبها أحيانا بعض النقـــص وهـــو مـــا يؤثـــر بالسلب على الخيال الروائـــى.

على الرغم مما سبق فـــإن الكتـــاب ينتمـــى إلى ذلـــك النـــوع مـــن الأدب الـــذى يسهم فى التأكيد على المهمـــة الـــتى تؤديـــها الكتابـــة مـــن خـــلال نتاجـــها الـــذى لا يتـــأثر بعوامـــل الزمـــن ولا بالموضـــات المختلفـــة: أن تكـــون وســـيلة معرفـــــة وأن تشارك فى المناقشة والحـــوار حـــول الإنســـانية.

الهوامش:

---

(1) LA ELECCION DE DIOS - JEAN MARIE LUSTIGER اختيار الله - برشلونة - بلانيتا - 89، الكتاب عبارة عن السيرة الذاتية للكاردينال مقدمة من واقع أسئلة يوجهها له صحفيان.

33

ماريا ثامبرانو وجائزة ثربانتس لعام 1988

تمكن فن المقال من الاستحواذ على جائزة ثربانتس لعـــــام 1988. فقـــد نـــالت هـــذه الجائزة الكاتبة ماريا ثامبرانو، تلميذة الفيلســــوف الإســـبانى أورتيغـــا وصاحبـــة الإنتـــاج الأدبى الغزير الذى يمثل الفكر الإسبانى ويعكـــس مـــا كـــان مـــن الموروثـــات الثقافيـــة الأوروبية. وقد عادت ماريا ثامبرانو لتشغل حيزاً على الســــاحة الأدبيـــة منـــذ أصـــدرت كتاب **الهذيان والمصير** فى شهر يناير مـــن عـــام 1989.

الكتابة عن لحظة أزمـــة

ألفت الكتاب فى العاصمة الكوبية، هافانا، خلال شهر أغســـطس وجـــزء مـــن شـــهر سبتمبر من عام 1952، لتتمكـــن مـــن الاشـــتراك فى مســـابقة المعـــهد الأوروبى الجـــامعى للثقافة ومقره جنيف، بهدف الحصول علــــى الجـــائزة الأدبيـــة الـــتى يقدمـــها للروايـــة أو للتراجم. وببساطتها المعـــهودة، تقـــول الكاتبـــة فى التقـــديم: **لم يبق سوى بضعة أسابيع قبل انتهاء المهلة، وبدون معرفة السبب بدأت كتابته ولم أتركه حتى أتممته.** كمـــا نجدها تبدى دهشتها للجوء فى الكتابـــــة إلى فـــن الروايـــة كشـــكل أدبى لم يســـبق لهـــا ممارسته من قبل، إذ سبق لها الترجمة لغيرها وليس ســـيرتها هـــى الذاتيـــة. وهـــى تـــرى أن كتابها يعد سيرة ذاتية حقيقية لا تخلو مـــن **هذيانات، ليســـت أوهاماً زائفة.**

كتبت هذه الرواية الغريبة فى ضمير الغائب ربما لخلق المسافة المناســـبة لكـــى تتمكـــن كل من الغنائية والمقالة والرواية من الدخول فى كتابتها ولكى تتمكن هـــذه الكتابـــة مـــن التعبير عن عصرها. وتشرح لنا الكاتبة فى السطور التالية سبب نشـــر هـــذه الروايـــة بعـــد مرور أكثر من أربعين سنة علـــى كتابتـــها: **قد تكون ضرورية لأشخاص لا أعرفهم أو لأجيال أخرى، حتى ينظروا لأنفسهم من منظور تاريخى ويدركوا نبض الحياة الذى مازلت أحيا به، اشتياقاً إلى استدعاء النص وعدم تركه يتخبط بين أحكام ما قد يظهر من باحثين تاريخيين.**

إن كسر التخوم بين الأشكال الأدبية وكذا التفرد الذى يستدعى به قلم الكاتبة الســـــير

الذاتية، لهما من أشد ما يميز هذه العمل أو هما"جرحان" -بعبارة كثيرة الظهور في هذا النص وغيره من مؤلفات الكاتبة- يستطيع القارئ أن يلج منهما عالم ماريا ثامبرانو.

كما أن تداخل الأشكال الأدبية الذى اجتاح كلاً من الأدب الإسبانى والأوروبى على حد سواء، على مدار النصف الأول من القرن العشرين، أبرز ميزتين خصوصيتين فى رواية **الهذيان والمصير**، هما: إنتاجها لطريق وسط بين المقال الفلسفى والسرد، ثم ميلها إلى إلقاء الضوء على الظرف الإنسانى، مستخدمة فى ذلك النبرة الغنائية والتأمل الفلسفى والوسم الدرامى لبعض المشاهد.

وتأتى مظاهر التفرد فى الشكل مصحوبة بدراستين يمكن أن تكونا بمثابة التفسير لها، أولاهما هى "الفلسفة والشعر" الصادرة عن جامعة موريليا بالمكسيك عام 1939. أما الثانية فهى "الاعتراف كجنس أدبي" الصادرة عام 1943 والتي أعادت دار نشر موندادورى طبعها مؤخراً. تتناول الكاتبة فى الدراسة الأولى الروابط التي تجمع بين الفلسفة والشعر وتنجح فى التقريب بينهما من خلال أسلوبها فى الكتابة وعقلانيتها فى التفكير. فنجد فى الفصل الأول من الكتاب ما سوف يكون المحور الأساسى لفكرها: **نرى اليوم أن كلاً من الشعر والفكر يبدوان كشكلين غير مكتملين، فهما يسلطان لنا الضوء على شقين مختلفين للإنسان: الفيلسوف والشاعر. فبينما ليس للإنسان الكامل وجود في الفلسفة، لا يحظى مجمل ما هو إنساني بأي وجود في مجال الشعر. وفي حين نجد الإنسان المحدد أو الفرد في حد ذاته مباشرة في الشعر، نجده في الفلسفة من خلال تاريخ الكون ورغبته في الوجود. فالشعر تقابل وموهبة و كشف له بجماله،** والفلسفة تبغى حاجة ينظمها منهج بعينه. فالمنظور الفلسفى والشعرى يتكاملان فى انسجام فيما بينهما فى رواية **الهذيان والمصير**.

أما فى الدراسة الثانية،"الاعتراف كجنس أدبي"، فنجدها تقدم لنا الاعتراف كوسيلة لاستعادة الوعى والحياة من أجل الحقيقة متخذة اعترافات القديس أغسطينوس مثالاً لذلك. كما تدافع عن الاعتراف كشكل أدبي فى أوقات تأزم الحضارة والثقافة، وتشرح كيف أنه من خلال الاعتراف يمكن تعميق المعنى فى الرواية وفى الشعر: **إن الشكل الأدبي المدهش المسمى بـ"الاعتراف" قد اجتهد في أن يرشد إلى الطريق الذى تقترب من خلاله الحياة من الحقيقة (ص 12-13). عندما نجحت الرواية في أن تكون زمن الحياة -بروست وجويس- فإن ذلك في حقيقته**

يعنى "الاعتراف"(ص 15). وقد تفاوت النجاح الذى أحرزه الاعتراف كجنس أدبى باختلاف العصور، إذ إنه شكل خاص ومميز لثقافتنا الغربية وهو يظهر فيها فى أوقات حاسمة هى لحظات تدنى مستوى الثقافة وحينما يفقد الإنسان الإحساس بالأمان ويشعر بأنه وحيد. إنها لحظات الأزمة، تلك التى يظهر فيها الإنسان عارياً فى فشله(ص 23). ورواية **الهذيان والمصير** تقدم لنا بالتحديد واحدة من تلك اللحظات، لحظة أزمة فى حياة الكاتبة وفى حياة وطنها، ومن ثم فليس من قبيل العبث أن يحمل الكتاب العنوان الفرعى "عشرون عاماً من عمر إسبانيا".

تواريخ وأعمال فى حياة الكاتبة

اهتمت مجلة انتروبوس[1] عام 1987 بماريا ثامبرانو. فإلى جانب افتتاحية مطولة سلطت فيها الضوء على فكرها مع عرض لمقاطع متعددة من أعمالها، أتاحت لها فرصة الحديث إلى القراء لتشير إلى أهم النقاط فى سيرتها، فجاء تركيزها فى الأساس على ما درج على أن يكون مفاتيح شخصيتها وليس على الأحداث التى جرت العادة على إبرازها وهو ما قامت به خوليا كاستييو فى عمل شمل بيانات مكثفة عن حياة وأعمال الكاتبة.

ولدت ماريا ثامبرانو فى بيليث –مالقة– فى شهر ابريل من عام 1904، من أبوين ينتميان إلى الحقل التعليمي مما كان له كبير الأثر فى شخصية الكاتبة، فوالدها هو بلاس خوسيه ثامبرانو، ليبرالى ذو اهتمامات اجتماعية وسياسية. انتقلت الأسرة الى مدريد عام 1908، وهناك أقامت فى منزل متواضع به حديقة لمدة عام استقرت بعدها فى شقوبية حيث عمل والدها أستاذاً لقواعد اللغة القشتالية بمدرسة المعلمين. كما شهد معهد شقوبية عام 1914 بداية الدراسة الثانوية لماريا ثامبرانو. انضم والدها إلى التجمع الاشتراكى العمالى بالعاصمة وظل به حتى تولى رئاسته. وقد وبدأت صداقته مع أنطونيو ماتشادو (الشاعر الإسبانى الكبير) عام 1919، وهى صداقة تواصلت حتى مع عودة الأسرة مرة أخرى إلى مدريد عام 1926، حيث أقامت فى ميدان الكونت دى باراخاس الذى يذكره العديد من أصدقاء ماريا لكونه المقر الذى يعقدون فيه جلساتهم.

أتمت ماريا دراستها للفلسفة والآداب فى جامعة مدريد المركزية وتتلمذت على يد غارثيا مورينتى وثوبيرى(وهما من أعلام الدراسات الفلسفيةالإسبان). حتى كان شهر مايو من عام 1928 حين أقام الاتحاد

الجـامعي المدرسـي مسـابقات علـى مستوى الطلبـة للكتابـة فى صحيفـتى "الليبرالي" و"الحريـة"، وهـو التـاريخ الـذى شـهد بداية ظـهور ماريـا ثامـبرانو، فبعـد ذلـك بعـام واحـد نشـرت كتابها الأول "الليبرالية الجديـدة" وأهدتـه لوالدهـا: **لأنه علمني النظر في الأمور**. بـدأت ماريـا عـام 1931 عملـها كمـدرس مسـاعد لمـادة تـاريخ الفلسـفة فى الجامعـة المركزيـة، وهـى نفـس الوظيفة التى شغلتها قبل ذلـك بعـدة أعـوام فى المعـهد المدرسـى. انشـغلت حياتها بعـد ذلـك بعملـها الجـامعي واهتماماتها الفلسـفية والتزامـها تجـاه الأحـداث السياسـية حـتى بدايـات الحـرب الاهلية. تزوجـت مـن المـؤرخ الفونسـو رودريغيت الدابى عـام 1936 وكـان والدهـا قـد تـوفى عـام 1928 وخصـص لـه انطونيـو ماتشـادو فصـلاً مـن "مايرينـا بعـد المـوت". مـع مطلـع عـام 1939، وبالتحديد يوم 28 ينـاير، نفيـت ماريـا ثامـبرانو خـارج البـلاد فعاشـت فـترة فى باريس وأخـرى فى نيويـورك، ثم تنقلـت بـين العديـد مـن دول أمريكـا اللاتينيـة: كوبـا والمكسـيك وبورتوريكـو، إلى أن عـادت إلى أوروبـا عـام 1953، حيـث اسـتقرت فى رومـا، وأقـامت برفقـة أختـها أراثيلـي فى مـترل ريفـى عتيـق فى لابياس على مشارف أحـدى الغابـات بـالقرب مـن بحـيرة لومـان وهـو المكـان الذى لا شك وأنـه يرتبـط بمضمـون كتـاب **جـرود الغابـة** الصـادر عـام 1977. وأخيراً كانت عودتها الى مدريـد عـام 1984.

تعتبر كتب ماريا ثامـبرانو فى أساسـها تصنيفـاً لمحـاضرات ومقـالات وتـأملات توحدها الموضوعات، فيشتمل كتاب "المثقفـون فى درامـا أسـبانيا" علـى كتاباتها فى الفترة من 1936إلى1939، ويعد جـزؤه الأول تأريخـاً لعمليـة التضـامن بـين مفكـرى اليسار وقوى الشعب دفاعاً عن الجمهورية، فى حين يضم الجـزء الثـانى مقـالات كتبتـها فى تلك الفترة وتناولت فيها رجـال الأدب: ماتشـادو وغـالدوس وسـان خـوان دى لاكروث...إلخ؛ أما كتاب "فكر سينيكا" الصادر عام 1944 فـهو عبـارة عـن نصـوص مختارة يسبقها تصدير شيق للكاتبة. ثم صدر لها فى العام التالى مباشـرة كتـاب "احتضـار أوروبا"، وهو مجموعة من المقالات التى قامت بأهدائـها إلى والدتها المقيمـة حينـذاك فى باريس (قلب أوروبا) تحلل فيها أسباب ما عرف باسـم "التدهـور". إلا أن المقـال الفـذ حقاً فى هذا الكتاب هو ذاك المعنون بـ"الأمـل الأوروبى"، فـهو يرتكـز علـى صـورة

يتأمل فيهما الفرد الإسبانى نفسه، كما تنتهى دراسة الشخصيات إلى أن تصبح تـأملات فى الطبيعة الإنسانية. وهذه النصوص التى كتبتها ماريا ثامبرانو تنطوي على إضافة للقارئ الـذى ينظر بدوره إلى الرواية كجنس أدبى تنساب فيه حرية ووحدة الإنسان ويرى فيها أيضاً تعبيراً عن الأحلام التى ألهمت يوماً شعباً بأكمله.

وإذا تناولنا كتابها التالى،"الحلم الخلاق"، الصـادر عـام 1965، فإننـا نجدهـا تهديـه كغيره لوالدتها، كما تعرض فيه، من ناحية أخرى، نظريتـها عـن الأحـلام وتقـدم لنـا انطلاقة جديدة فى تحليل فكرة الزمن فى حياة الإنسان، فضلاً عن أنها تحمـل فيـه العلاقـة بين الحلم والكلمة الخلاقة والتراجيديـا والفلسـفة والشـعر والروايـة. ونلحـظ بصفـة خاصة فى هذا الكتاب تأثير كل من أورتيغا وأمونامو. أما كتاب "جـرود الغابـة" الـذى أصدرته ماريا ثامبرانو عام 1977 فهو مهدى إلى شـقيقتها أراثيلـى الـتى توفيـت عـام 1972. وهذا الكتاب هو أكثر أعمالها توافقاً -على حد تعبيرها- مع فكرتهـا الـتى تـرى فيها: **أن التفكير هو قبل أى شئ آخر -من حيث كونه أصلاً وفعلاً- بمثابة تحليل لما يحس**. والإحساس المقصود إليه هنا هو "أصل الإحسـاس"، إلا أن الكتـاب يعـد مـن جهة أخرى تأكيداً على نظرة الكاتبة للإنسان باعتبـاره كائنـاً لا يعـرف الحواجـز. إن "جرود الغابة" هى تلك اللحظات التى تمثل الحياة الحقيقية والـتى ينفـرج فيـها تشـابك الوجود الانسانى. إنها ما ينبئ به الأفق البعيد حيـث تلتقـى السـماء والأرض.

لن نقف هنا أمام العديد من المقالات التى ظهرت على صفحات المجلات، وإن كان لابـد من الإشارة إلى **مقبرة انتيغيون** بعتباره مقالاً يسلط الضوء على مفهوم التراحم الذى يتناولـه. نأتى الآن إلى آخر ما كتبت ثامبرانو وهو كتاب "ملاحظات عن المنهج" الذى يعـد دليـلاً للخصائص الفكرية الجوهرية عند الكاتبة ويلقى الضوء على جل موضوعاتها السابقة. يشـير عنوان الكتاب الى الطابع التجزيئى لعملها، وإن كانت هذه الموضوعات تتناغم فيما بينها عـن طريق منطق موسيقى خاص. ومن ناحية أخرى، يؤكد الكتاب بشفافية على ما عد مسـألة حاسمة فى مجمل فكرها، خاصة فى آخر مراحل فكرها، قضية "العقل الشعرى": إن المنهج مـن حيث هو طريق لا يمكن التخلى عن اتباعه مثلما يكون المكان وسيلة الرؤية التى تصبح الصورة فيها واقعاً، ويتميز كل من الفكر والشعور فيها دون أن يذوب أحدهما فى الآخر أو ينمحـى؛ إنه منهج للفكر والحياة يمكن من بعث الحياة من جديد ويكون قادراً حقاً على تهيئـة فعـل الميلاد. وفى وسع منهج ماريا ثامبرانو أن يتجنب ببراعة مخاطر المثالية وهى النقطة التى أهملـها

ديكارت وتبعه فى ذلك الفكر المعاصر. ولا يقصر هذا المنهج "اللوجوس" على الضمير، وإنما يشيعها على جميع مناحى الحياة الإنسانية عن طريق معرفة تنطلق من ظروف التجربة التى تقوم من ثم بالتفريق بين الفكر والمعرفة، وتجعل الخيال ينفصل عن أوهامه عن طريق ذاكرة خلاقة. ومن ثم فإن ما يسمى بالقدرات الإنسانية تتجرد من تأثيرها التحليلى الوهمى لتتحول إلى مدارات أو مجالات لحياة موحدة تسمو فوق الانقسام الذى يجبر الإنسان على الابتعاد عن ذاته والاغتراب والتحول عن حياته. وهذا الفهم لمجالات الحياة الإنسانية هو لب هذا المجال الخاص بالوحدة: رسم الإنسان لمجين أحدهما معوج ومنحنى الخطوط يتمثل فى صورة الحية وهى نتاج الرغبات والشهوات. أما ثانيهما فهو طريق مستقيم وقاطع تشترك الارادة مع الذكاء فى تحديد مساره بهدف الوصول الى غاية ما. والى جانب ذلك نجد "الطريق الآتى" وهو قد يكون أجمل ما كتبت ماريا ثامبرانو فيبدو كموقع للشوق أو كمغامرة فى مملكة أخرى من أجل من أجل أن يكتمل الكائن غير الناضج وتؤتى الكلمة ثمارها.

أوراق من السيرة الذاتية:
المصير والهذيان والعاطفة

قامت الكاتبة بعد أن بلغت الثمانين من عمرها بنشر صفحات من سيرتها الذاتية تناولت فيها فترة شبابها، وكانت كتبتها في عام 1952، وفيها يتقابل كل من "الهذيان" و"المصير" باعتبارهما المكونين الأساسيين للكاتب على عكس ما يعلنه العنوان. ففى البداية، نلتقى بالمصير المأمول مع عودتها من جديد إلى الحياة حوالى عام 1929 تقريباً، عقب شفائها من مرض عضال ألم بها. يتيح لها عنوان الفصل الأول، "ها أنذا"، الفرصة لتتأمل فى الميلاد، وفى الحياة من خلال مشاهد لا تخلو من لمحات لأونامونو، فعند هذا الميلاد الجديد بدا أن كل الحياة، إن لم يكن التاريخ كله أيضاً، كانت فى انتظارها. ولذا فإنها تسرد بالتفصيل فى الفصول التالية معايشات تلك الأيام من عامى 1930 و1931 بصفة خاصة وحتى إعلان الجمهورية. ويبدو الجانب الشخصى مرتبطاً بزمن تاريخى عاشته الكاتبة بحب شديد وهو مستقبل إسبانيا كما رسمه شباب الطلبة فى المعهد وكذا بداية اتحاد الجامعات والمدارس[(3)] وارتباطها بجيل الكبار[(4)] واندماجها فى شعر تلك الفترة: أونامونو وماتشادو وجيل 27 [(5)]، ففى عيون ماريا ثامبرانو وعاطفتها الشابة، كانت إسبانيا تصحو حالمة وقد كان حلمها هو تجديد الهوية

الإسبانية ابتداء من القرن السابع عشر بما في ذلــك وجــع إســبانيا الــذى تحــدث عنــه ماريانو خوسيه دي لارّا وألمها الذى كتب عنه غــانييت قــائلاً: إنـه لمن المؤلم أن يكـون المرء إسبانيًا، فهو جرح لا يندمل ولا يستطيع الكثيرون تحمله.

وتتحمس ثاميرانو لأسبانيا كما يراها غــالدوس (ص 66 ومــا يليــها) ولا يستحســن ما يكتبه قلم منندث إى بيلايو. كما تديــن بولائــها وتبلــور شــخصيتها الى المؤسســة الحرة للتعليم(6). وتظهر من بين سطور كتاباتها تلــك التفســيرات الخاصــة الــتى كــانت تطبقها على التاريخ والطبيعة والفــن والأدب والديــن، وإن كــانت فيمــا يتعلــق بهــذا الموضوع الأخير تؤكد شخصيتها المؤمنــة وســط منــاخ ينــاهض فيــه الكبــار النظــام الكنسى ولا يحفل فيه الشباب حتى بمجرد التفكــير فيــه(7).

وتعد المقالات التالية شــواهد حيــة علــى مــا جــاء فيــها: "الفرصــة التاريخيــة" و"دقيقة صمــت" و"الســاعة" و"الأحــد 12 أبريــل"، وهــى المقــالات الــتى تتنــاول الأيام الأخــيرة لحكــم الدكتــاتور بريمــو دى ريفــيرا وكــذا الدعــوة للانتخابــات. وهى تخصــص لمقــال"14 أبريــل عــام 1936" فصــلاً بأكملــه، إذ أعــادت كتابتــه بنبرتهــا الغنائيــة التنبؤيــة، ففيــه تظــهر عبارتــا كــالديرون الشــهيرتان المتصدرتــان لهذا الجــزء الأول واللتــان تعكســان نبؤتهــا التعســة: كنــا نعيــش أكــثر لحظــات الحلــم بريقــاً، ذلــك الــذى يــدل علــى أن العمـل الجيـد لا يضيـع ولا حتـى فـى الحلـم وهــو الحــل الوحيــد لأن الجريمة العظمى هى إننا ولدنا. هــل ســـيضيع؟ فقط عندما يستسلم التــاريخ الملــهم أمــام القــدر الأعمــى يغــرق ذلــك الســؤال فى الروح كنصــل الســيف البــارد، (نفــس العمــل المذكــور، ص 227) وينتــهى هــذا الجزء الأول من المصــير المــأمول بقفــزة زمنيــة نصــل بهــا الى خــروج الكاتبــة الى العالم الجديد، أى مرحلــة المنفــى.

يلى ذلك الجزء الثانى الأكثر اختصاراً والذى يتكون من "هذيانــات" هــى فى بعــض الأحيان نصوص شعرية تغمرها الرموز التى تأتى علــى هيئــة أحــلام، وهــى فى بعــض الأحيان الأخرى تشبه عبارات غير مترابطة كما لو كانت هذيانــاً أو أوهامــاً تنتــهى بهــا "أنا" جديدة أو هــأنذا لا زلت أحيا فى هذا العالم.

وقد قمت بإضافة كلمة "عاطفة" إلى عنوان "الهذيــان والمصــير" علــى اعتبــار أنهــا النبرة التى صيغت بها هذه الرواية المتميزة والمتفردة للكاتبــة ماريــا ثامــبرانو.

الهوامش:

(1) عددا 70 - 71 - مارس - أبريل 1987.

(2) إن كلاً من التفسيرات التي تقدمها الكاتبة عن "الاعترافات" والتي تتجاوز تغير روح القديس سان أغسطينوس الى تغير الروح العامة للعالم القديم والفروق التي تضعها بين الأمل القديم والأمل المسيحي - الذى يثبت الحياة والانسان الجديد الذى يولد نتيجة هذا الأمل ليكون -هو النفس- من شأنها أن تقود الكاتبة الى أن تستنتج ما يلي: ولهذا فان الشخص أو الانسان المسيحي يكون بمثابة منظور لا نهائي لا ينضب أبداً في أى من أفعاله أوفيها مجتمعه. أنه موجود دائماً، هناك في الاعماق، إذ إن له عمقاً. عمق لا يسبرغوره ابداً مهما اشتدت الحيرة.

(3) عقب انتهاء الدورة السابقة، قابلت ذات صباح كما لو كان مصادفة زميلاً لها في دروس الفلسفة من كلية اخرى وذلك في شرفة محل إقامة الطلبة أثناء توجهها الى معهدها. لم يكونا قد تبادلا سوى بعض الأحاديث الخاطفة، فقد كان دائماً في عجلة من أمره، إذ كان احد الاعضاء المؤسسين لإتحاد الجامعات والمدارس. كفتهما بعض الكلمات العابرة كرموز سريعة لكي يولد بينهما شئ جديد: تفاهم أخرى. (ص 37 و38).

(4) كبرنا نحن الشباب ونحن منجذبين الى تلك الأجيال من الرجال الذين اكتمل نضجهم والذين تعلمنا منهم الكثير، وإن كنا ننتظر منهم المزيد الذى علينا أن نهم لطلبه، كما يتعين علينا أن ننبههم الى المهمة العامة التي يبدو انهم لا يدركونها، فلا يمكننا أن نفترق الان ليتقوقع كل منا داخل وظيفته، لابد أن نثبت وجودنا فقد غدا الامر مسألة اخلاق. (ص 38، 39).

(5) كان مقدماً متوهجاً ذلك الذى أتى به الشعر. سبق لخوان رامون خيمينث أن أعلن عنه، غير أن شعر خوان رامون ذاته قد أكتسب المزيد من صراحة الاحساس بظهور الشعراء الشبان: غارثيا لوركا وتوأمه رافائيل ألبرتي ... الخ اللذان بدلاً من أن يسكتا الأصوات الموجودة على الساحة منذ زمن راحا يحتفيا من جديد كما هو الحال مع ميغيل دى أونامونو وانطونيو ماتشادو. (ص 60 و61).

(6) قررت المؤسسة مصالحة العالم بنقل الحياة الاسبانية الى مستوى الازمنة التاريخية. مؤسسها هو دون فرانثيسكو خينير دى لوس ريوس أحد رجال اسبانيا الأفذاذ على مر العصور. يطرح السؤال التالى نفسه بشأنه كما هو الحال مع جميع النابغين الاسبان. ماذا كان سيفعل لو كان قد عاش في عصر آخر؟ وهو السؤال الذى تأتى أجابته من تلقاء نفسها: لا بد وأن يكون مؤسساً لاحد المذاهب الدينية. فهو يمتلك كل الغموض والكفاءة ومالا يمكن ادراكه من شئون المؤسسين الذين يظلون مختفين وراء ستار أعمالهم، على الرغم من الشك المستمر في أن يكونوا هم بذاتهم الأكثر أهمية. لا يمكن أن نخص ما تدين له به أسبانيا: من المؤسسات الثقافية التي أسست مباشرة تحت رعايته، أو تحت رعاية أحد أتباعه. (ص 77).

(7) في الحقيقة، لم يكن لدى الشبان الذين يشكلون المجموعة الطليعية لطلبة الجامعة، ذلك الشعور المناهض للكنيسة، وهو ما يميز ايديولوجية اليسار أو بعضا منها بصفة خاصة وقد كان هذا أحد الأساليب الى جانب الاعتقاد بأن المشكلة الاجتماعية هي الاكثر عجلة من بين المشاكل التي تؤرقهم وتدفعهم الى التعاطف مع الحزب الاشتراكى الذى ظل بمنأى عن مناهضة الكنيسة. لم يكونوا يشعرون بذلك، لذا كان بالنسبة لهم رمزاً خاصاً بالقرن التاسع عشر. وهو ما أصبحوا يتندرون به بعد أن مر زمانه. لم يكن معظمهم كاثوليكياً كما تربى أكثرهم على ما هو دنيوى ولا يؤمنون الا بالثوابت:

"الا تعتقد أنت، أولا ترى ان الثورة قد تغذت على الأرواح المسيحية، ارواح أولئك المسـيحين البؤساء، وانها قد قامت على أننا لسنا في مملكة الوحدة حيث يتشارك الجميع في كل شئ ... مشاركة الخير والروح. أتفهم؟ حيـث لا يمكن أن يكون المرء وحيداً حتى حين توافيه المنية" (ص *133*).

نجاح كتاب مكرسين خلال عام 1989

برزت الأعمال التالية من بين إنتاج فـن الروايـة باللغـة الإسـبانية عـام 1989 نظـراً للمكانة العالية التى تبوأها مؤلفوها فى التاريخ الحديـث لـلأدب: **فى الظـل** لخـوان بينيـت، و**أمير الظلام** لأنطونيو مونيوث مولينا -ستتناول هـذا العمـل فى الجزء المخصـص لكاتبـه- و**الجزيرة الغريبة** لإدواردو مندوثا، و**الجنرال فى متاهته** لغـابرييل غارثيـا مـاركث.

خوان بينيت "فى الظـل":

من الممكن تقديم آخر روايات خوان بينيت بتلخيـص غايـة الكـاتب مـن الأدب: معالجة النص بقوة وقدرة وكفـاءة اسـتعارية (جريـدة"البـاييس"-كتـب- 5 مـارس 1989). وقد سبق لهذه الصفات أن ظـهرت فى أول أعمالـه عـام 1961 حينمـا نشـر مجموعته القصصية"لن تصل أبداً إلى أى شئ" ثم عادت لتؤكد نفسـها مـع **فى الظـل**.

يعود القارئ مع هذه الرواية ليلتقى من جديـد مـع بينيـت صـاحب **ستعود إلى ريخيون**، و**تأمل**، و**رحلة إلى الشتاء**، و**البيت الآخر لمـاثون**، و**شـاؤول ضـد صموئيـل**، ذلك الكاتب الغامض الذى بدا كأنه ابتعد عن هذا الاتجاه بروايتـه الحـائزة علـى جـائزة بلانيتا لعام 1980: **رياح الجريمة** إلا أنه عاد ونحا بعـض الشـئ نحـو الواقعيـة فى رواية **الرماح الصدئة** التى بدأ فى نشرها عام 1980 وصدر منها بعـد ذلـك جـزءان، أحدهمـا عام 1985 والآخر عام 1986 دون أن يكتمـل حـتى الآن.

يصرح بينيت بأنه بدأ كتابة رواية **فى الظل** عـام 1980 ثم تركـها ليكتـب **الرمـاح الصدئة** وذلك حتى عام 1986 عندما عاد لكتابتها ثانية، ربما لينال ما أعلـن أنـه شـرف الروائـى: **يكمن مجد الكاتب فى القدرة علـى الاسـتمرار فـى تهيئـة متعـة الطبقـة المثقفة**[1]. وبالفعل نجد أن بينيت، فى روايتـه **فى الظـل**، هـو ذلـك الكـاتب الصعـب المراس الذى خلق من"ريخيون"مقاطعة أسطورية أو مكاناً تجمعـه العديـد مـن التشـابهات مع ولاية يوكنا باتاوفا التى ابتدعها فوكنر، الذى يكن له بينيت الكثـير مـن الإعجـاب. وتضـم أسـطورة"ريخيـون"، فى أعمـال بينيـت، بحمـل الشـخصيات والأحـداث

والموضوعات الاجتماعية المطروحة، وهى تمثل الرمـــز الصريـــح للفقـــر المدقـــع واليـــأس، وهما العلتان الأساسيتان فى كل رواية يكتبها بينيت، فـــهما يشـــيران إلى خـــط مـــزدوج: الخط الوجودى الذى يتعمق رؤية كل من العالم والإنســـان باعتبارهمـــا لغـــزاً، وبالتعبـــير عنهما من طريق الواقعية السحرية حيث لا يكون للأحـــداث الأساســـية تفســـيراً منطقيـــاً أو نفسياً، وحيث لا تكون الحقيقة سوى اكتشـــاف للعنـــاصر الغامضـــة الـــتى تنبـــض فى باطن الاشياء ونفوس البشر؛ أما الخط الثانى فـــهو الاجتمـــاعى الـــذى يشـــير إلى إســـبانيا القرن العشرين انطلاقاً من فهم تاريخنا القريب على أنه تدهور شعب وعـــالم مصغـــر مـــن المشاكل الاجتماعية والسياسية والوجودية التى يواجهـــها الإنســـان الحديـــث.

يعد اهتمام بينيت بالأسلوب ووضعه إياه كحجر أساس لكتابته بمثابـــة مفتـــاح آخـــر يمكننا من فهم هذا الكاتب. فهو يرجع إليه الفضل فى طول عمـــــر أعمالـــه. ويـــرى فيـــه تسامياً علـــى المظـــاهر الإخباريـــة الصرفـــة فى الروايـــة والمحتـــوى ومســـرح الأحـــداث والشخوص[2]، ومن ثم رفضه للرواية الواقعية والطبيعية فى القـــرن التاســـع عشـــر إذ يـــرى أنهما تفتقران إلى القيمة الأدبية. ويرى بينيـــت أن الأســـلوب هـــو الأداة الأساســـية الـــتى يستخدمها الكاتب فى إعادة صياغة الواقع الروائى، فعلى الروائى أن يقتحـــــم لغـــز العـــالم ويكشف أسراره مستخدماً اللغة التى لن يقتصر دورها على حـــل الألغـــاز وإنمـــا يتجـــاوز ذلك إلى تشكيل الواقع. ونعرض فيما يلى لأبرز خصـــائص أســـلوب بينيـــت:

– استخدام الجمل الطويلة والتراكيب المتاهية. ويبـــدو أن اســـتطالة الجملـــة تعـــود إلى وظيفتها فى الاحتفاظ بالمعنى المراد توصيله للقارئ مـــع تقـــدم الفكـــرة الأساســـية، وهو ما يجعل القارئ فى حالة تشوق مستمر حتى يصل لنهايـــــة الجملـــة.

– كثرة "الإرداف الخلفى"Oxymoron المبـــــنى علـــى العلاقـــة التركيبيـــة أو علـــى الجمع بين الألفاظ المتقابلة أو ذات المعانى المتضادة، وهى الخاصية الـــــتى مـــن شـــأنها أن تدع القارئ فى حالة من الذهول إذ إنه يســـــتخدم وصفـــاً يقـــوم علـــى الاســـتحضار المتزامن لعناصر متضاربة مما لا يسمح بالوصول إلى إجابـــــة متســـقة فيفضـــل الحقـــائق الغامضة على الظروف المحددة أو المواقـــف الواضحـــة.

فأسلوب بينيت باختصار هو التعبير عن الإبهام أولاً وقبل كـــــل شـــئ.

وما ذكرناه عن الخصائص الأسلوبية لبينيـــــت يجعـــل شـــخصيات الكـــاتب"أثيريـــة" أحياناً، ومطلقة ومؤسلبة فى بعض الأحيان الأخـــــرى. ويتجـــه بينيـــت بصفـــة عامـــة فى

رواياته إلى تجنب الحوار، وعندما يعطى الكلمة لكائناتـــه الخيالية نجدها تلقى خطباً تتناول المشاكل التى تعانيها، وهى مشاكل شديدة الواقعية حقاً مثل الهروب من الزمن والعاطفة أو البحث عن الحب أو ذكرى الماضى، وكلها رموز لتدهور أو تدمير الحاضر. إلا أن هذه الخطب لا تكاد تتيح الفرصة للتفاعل الذى يتطلبه الحوار.

وفى النهاية، لابد من الإشارة إلى أهمية الراوية فى أعماله، نظراً للأدوار الحاسمة التى ينهض بها ولطريقة تعبيره عن نفسه مستخدماً النبرة الشعرية الغنائية وهو ما يعد من أمتع مزايا قراءة بينيت.

يقدم بينيت فى روايته **فى الظل** الخصائص التى عرضناها إلى الآن، ويضيف إليها خصائص أخرى، فيجدر بنا أن نشير إلى العنوان الذي يلخص الحالة التى يضع فيها بينيت الوجود الإنسانى فى نفس الوقت الذى يشير فيه إلى العلة الأساسية التى تعزز معنى الكتاب، وهى اللغز، ذلك الذى يعبر عن"الظل"الذى يكتنف الوجود ويمثل استعارة للفن الروائى عند بينيت. إن رمز المتاهة المستخدم فى روايات أخرى وقعت فى "ريخيون" يعادل هنا اللغز. ففى الأولى كانت المتاهة تشير إلى تشوش المعنى المكانى فى ريخيون من حيث إنها صورة أسطورية، أما هنا فإن اللغز يشير إلى صعوبة تفسير الخطاب السردى الذى يظهر فى الحدث الأساسى فى الكتاب: انتظار وصول رسول. وهو الحدث الذى يقدم للقارئ مشوباً بالغموض.

تدور القصة حول امرأتين، إحداهما عمة الأخرى وهى التى تخبرها بأنها قد استعدت أخيراً لاستقبال رسول اعتاد زيارتها من حين لآخر، ويدور الحوار بينهما فى شهر "أكتوبر"، وهى الكلمة التى تعنون الفصول التى تتناول فيها السيدتان أحداث القصة وهى الفصول التى تتخللها فصول اعتراضية أخرى تعود بنا زمنياً إلى الخلف (مايو، أغسطس، سبتمبر) وذلك حتى يتم تقديم أحداث تؤديها شخصيات أخرى. من ذلك قصة صاحب المتجر الذى لم تحل حساباته غير الواضحة دون ازدهار العمل وهى وسيلة أخرى لتقديم الاستعارة عن اللغز، أو حكايات **هيرثيلدس** وصديقتها حول طبيعة شخصية **راهون**، الشاب الذى تقعان فى حبه معاً، أو حكايات **أبلدون** وزائره اللذين يوسعان ويعقدان الحكاية التى يدور حولها حوار العمة مع ابنة أخيها، فكل تلك الأحداث تسهم فى إغراق الرواية فى سيل من الأسئلة التى تتعلق بالرسالة والتى تشير إلى نقد المجتمع المتردى والمنافق وإلى نقد كتابة بينيت نفسه: **اذا لم تكوني حتى الان**

استوعبت ما قلته لك فلست أدرى إذن لم أواصل الكلام. إن بقية حديثى أكثر صعوبة من حديث الفهم ... ابتداء من أكثر الأمور تشويقاً. ليس هذا بأسلوب جيد. ولن أقص عليك إلا ما يناسبك أن تعرفيه، منطلقة من الجزء الذى أفضل أن أحكيه، لعل هذا سينأى بما هو أساسى فى القصة –وهو ما لا يعرفه سوى شخص ثالث لا يسمع ولا يتكلم– لذا عليك أن تعيرى كل ما تسمعينه كثير الاهتمام وأن تكملى بخيال دقيق ما سأحذفه وفقاً لما يتراءى لى (ص 20–21) إن الرسالة بسيطة، أجل، ولكن إجابتى ليست كذلك، إذ يكتنفها صمت يجعلها تقبل شتى أنواع التفسيرات(ص 41).

تدور أحداث الرواية فى ريخيون، وبتحديد أكثر، فإن مسرح أحداث معظم الفصول هو غرفة مترامية الأطراف فى منزل كبير تتحدث فيه العمة إلى ابنة أخيها. هذا إلى جانب منجم المعادن الذى يظهر فيه أبدون وزائره وكذا شوارع المدينة وما حولها عندما تظهر هيرثيدس وصديقتها. غير أن المكان والقفزات الزمنية –وإن لم يكونا من الأبطال– يعقدان الأحداث التى يستقبلها القارئ بتفسيرات مختلفة وفى جو من الغموض.

إن التقنية التناوبية بين الزمان والمكان تجعل الماضى، فيما يتعلق بشهر أكتوبر الذى يدور فيه حوار العمة وابنة أخيها، يختلط فيها بالحاضر حيث يندمج فيه ويؤثر فى تكوينه مما يؤدى إلى رؤية لازمنية لواقع يجتمع فيه الماضى والحاضر ليشكلا سلسلة مبهمة من الأحداث التى لا تخضع لأى ترتيب عقلانى[3].

ومما يميز هذه الرواية أيضاً تقليل حجم الدور الذى يوليه الكاتب للراوية فى ضمير الغائب، على عكس رواياته السابقة. إن أكثر الأجزاء أهمية فى رواية **فى الظل** هو الحوار، فالراوية هنا يقوم بدور المشرف الذى يفتح الطريق للشخصيات ويحمل القارئ إلى مسارح الأحداث ويلفت نظره إلى الحركات وفقاً لطريقته فى توصيل الحقيقة. ومع ذلك، فإنه فى الفصول التى تظهر فيها هوثيدس وصديقتها يعود إلى صورته التقليدية فى الأعمال الأخرى. فيظهر متخفياً كما فى القصة السيكولوجية (ص 91) مزعزعاً بذلك تمكن القارئ من فهم الخطاب.

وخوان بينيت، الذى بدأ ظهوره عام 1961 بإصدار "لن تصل أبداً إلى أى شئ" وبرفض تقنيات اتجاه الواقعية الجديدة، قطع الان شوطاً كبيراً من مسيرته التى تميزت خلالها خصائص أسلوبه لتدفع به إلى مصاف كبار الروائيين الإسبان فى النصف الثانى

من القرن العشرين. وتدعم تميز تقنياته الأسلوبية تلك الرؤية الخاصة للإنسان وللعالم الشخصى وتؤكد على غموض فن الكتابة والظلمة الوجودية التى يتخبط فيها عصرنا.

إدواردو مندوثا: الجزيرة الغريبة

يتكشف نوع هذه الرواية، الخامسة للكاتب إدواردو مندوثا، من خلال نهايتها عندما يضل البطل طريقه فى بهو ذلك القصر فى مدينة البندقية، حين يرى فى نفسه إحدى شخصيات خياله، ويعترف بأنه قد عاش حياته حالماً. إنها قصة حب رومانسية وفريدة، قصة رحلة إلى مدينة البندقية والإقامة بها. تلك المدينة التى يتخذها الكاتب ذريعة لخلق وإحياء وتعديل الكثير من أساطير مدينة الجندول.

والجزيرة الغريبة، من حيث صياغتها، رواية تقليدية مقسمة إلى ثلاثة أجزاء تتبع البناء التقليدى: عرض وحبكة ونهاية، والراوية فيها فى ضمير الغائب المستتر الذى يؤدى وظيفته فى الوصف والهيمنة على السرد وتفسير ما يسرده. يتناغم زمن الرواية مع الزمن التاريخى للقصة بينما يتميز المكان كأبرز ما فى الرواية، وهو هنا مدينة البندقية الساحرة التى يستغنها الكاتب ليطلق العنان لبراعته فى الإغراق التخييلى. كما نجده يعود إلى مفهوم الرواية الباروكية وإن يكن بحساسية ومستويات مختلفة وذلك من خلال قصة تشكل إطاراً لقصص أخرى تروى بطريقة ساخرة وضاحكة بهدف تجريدها من طابعها الاسطورى.

البطل، فابريجاس، أحد رجال الصناعة فى مدينة برشلونة، يقرر، بعد أن سئم حياته كرجل أعمال، أن يستجيب لنوازع نفسه المتقلبة فيسافر إلى مدينة البندقية فى الوقت الذى تمر فيه شركته بموقف عصيب. وتأتى مغامراته ولقاءاته المتتالية مع شخصيات مثل ماريا كلارا وأسرتها الغريبة الاطوار، والتى تعتبر نفسها حفيدة للرسام "دولابيلا" لكى تضيف إلى القصة تلك الحكايات التى تمتاز بتحولات مدلولاتها ومعانيها. ويواصل مندوثا فى هذه الرواية حراكه داخل تيار الرواية المعاصرة التى تميل إلى المغامرة، وهو ما يعد أحد أهم أسباب نجاحه ككاتب له جمهور عريض من القراء؛ ومع ذلك فإن هذا المجلد، الذى يعتبر ترفيهياً بالدرجة الأولى والذى ماانفك يسخر من بعض التقاليد التى تقوم عليها أسطورة المدينة وماضيها، يحمل بعض نقاط الضعف من حيث السذاجة وعدم محاكاته للواقع.

إن كشف القارئ للحبكة التى تنتظمها العملية الروائية لهو خطـــأ لا يغتفـــر حســبما ورد فى نظرية فن الشعر القديمة، أما محاكـــاة الواقـــع فــهى نقطـــة لا يمكـــن أن يهملـــها الخيال، وذلك حتى يتمكن القارئ من دخـــول تلـــك العـــوالم الخاصـــة بـــالابداع الأدبي والمميزة لهذا الشكل من الروايات، ومع ذلـــك فإننـــا نجـــد فى روايـــة **الجزيـــرة الغربيـــة** تقصيراً فى الاهتمام بما سبق وذلك فى أكثر من موضع (انظر المشـــهدين الرابـــع والخـــامس من الفصل الثـــانى).

إن المقدرة الفائقة التى يملكها إدواردو مندوثا على التخييل السردى لا يجب أن تؤثر علـــى نسجه لقصصه، فهو قد أجاد استخدام خياله الخصب فى أعمال أخرى، ونرى هنا أنـــه قـــد خاطر فى هذا الكتاب باتخاذ البندقية كمادة روائية، وهى المدينة التى سبق تناولهـــا فى أعمـــال أدبية أخرى بأقلام متميزة، ومع ذلك فإن رواية إدواردو مندوثا هذه قد حققـــت النجـــاح الجماهيرى وإن لم تشكل خطوة للأمام فى مسيرته الأدبية. إن كـــاتب **الحقيقـــة فى قضيـــة سافولتا** قد تراخى كثيراً فى استخدام بعض العناصر التى كانت ظـــهرت فى روايتـــه **مدينـــة المعجزات**، وقد يكون مبرر ذلك انبهاره بنجاح هذه الرواية الأخيرة.

الهوامـــش:

---

(1) خوان بينيت، سلسلة "الكاتب والنقد" -تحرير كاتلين فيرنون-، دار نشر تاوروس، 1986، ص 25.

(2) خوان بينيت: "الإلهام والأسلوب"، مدريد، طبعة "مجلة الغرب"، 1965 (أعيد طبعها فى برشلونة، ســـيس بـــارال، 1983).

(3) دافيد هرز برجر: "ظهور خوان بينيت-بديل جديد للرواية الإسبانية"، فى "خوان بينيت"، سلسلة "الكاتب والنقـــد"، تاوروس 1986، ص 32، 33.

35

أحدث التيارات الأدبية

لا شك أن تحديد التيارات الأدبية الحديثة مهمـــة محفوفـــة بالمخـــاطر. أولاً لأن علـــم الأدب لا يقدم الخيال العلمي، بل يعتمــــد نصوصـــاً مكتملـــة، وهـــى لذلـــك نصـــوص مرتبطة بالماضى إلى حد ما. أضف إلى ذلك المجازفة التي يتطلبـــــها إصـــدار أحكـــام مبنيـــة على ما هو وقتي في غياب المنظور التـــــاريخي.

مع بلوغ أواخر عقد الثمانينات، الذى بـــدا واعـــداً بإمكـــان تحقيـــق ذلـــك الأمـــل الكبير فى أن تظهر الرواية الإسبانية التى طال انتظارها، تلك الـــتى تكتـــب فى جـــو مفعـــم بالحرية، الا أن الزمن قد مر دون أن تظهر أية بادرة جديدة تبشر بأيـــة نهضـــة حقيقيـــة.

تواصلـــت إصـــدارات الكتـــــاب المكرســـين -كمـــا أســـلفنا القـــول فى الصفحات الســـابقة-: كـــاميلو خوســـيه ثيـــلا: **مازوركـــا لقتيلـــين، والمســـيح ضـــد أريزونا**؛ وميغيــــل ديلييـــس: **377 أ-خامـــة البطـــل**؛ وغونثـــالو بايســـتير وخيســـوس فرنـــانديث ســـانتوس وفرانثيســـكو أيـــالا: **الذكـــرى والنســـيان**؛ وكاســـتييو بوتشـــى وخـــوان غويتيســـولو: **فضـــائل الطـــائر الوحيـــد**؛ وخـــوان بينيـــت: **الرمـــــاح الصدئـــة**؛ وخـــوان مارســـيه: **المـــلازم برابـــو**؛ إلخ. وهـــم الكتـــاب الـــذى صبغـــت كتاباتهم، كل حسب ظروفـــــه، بالتيـــارات الأســـلوبية الســـائدة.

كما أثبتت أسماء أخرى من جيل الوسط نفســـها: تـــيرنيثى مويـــش ورامـــون أيـــيرا وإدواردو مندوثا وألباروبومبو،إلخ؛ ولمعت أسماء جديدة مثل خيســـوس فـــيريرو وخوســـيه ماريا ميرينو ولويس مانييو دييث وأنطونيو مونيوث مولينـــا،إلخ؛ فضـــلاً عـــن عـــدد مـــن الأقلام النسائية: مونسيرات روتش: **الســـاعة البنفســـجية**؛ وروســـا مونتـــيرو: **الخاصيـــة دلتا**؛ وتميزت أيضاً إستير توسكيتس كامتداد لذلك الحضور النسائى ابتداء مـــن فـــترة مـــا بعد الحرب والذى كانت من أعلامه: كارمن لافوريـــت وآنـــا ماريـــا مـــاتوتى وإيلينـــا كيروغا ودولوريس ميديو وكارمن مارتين غايتى ومارتـــــا بورتـــال،..إلخ.

لم يتغير الاتجاه فى عام 1975 وإنما قبل ذلك بثلاثة أعوام عندما نشـــر غونثـــالو تورنـــتى بايستير رواية **أسطورة/ هروب خ.ب**، فقد اتجهت الرواية الإسبانية بهذا الكتاب إلى الفانتازيا

والحركة وهو نفس الاتجاه الذى سلكه كل الأدب الأوروبي فى تلك الفترة.

يعد هذا التحول فى نظر المؤلف والكاتب أومبرتو إيكو بداية تيار ما بعد الحداثة فى الأدب وهو ما ذكره فى كتابه الأخير، "على هامش اسم الوردة"*.

لو كانت هناك خاصية تجدر الإشارة إليها بصدد فن الرواية فى إسبانيا خلال الثمانينيات، فهى التخلى عن التجريب الذى كان شاع استخدامه فى الفترة السابقة. فقد تحول عنه أبرز أسمائه مثل سانشث إسبيسو وغيلبنثو، كما اختفت التجريبية التى بدأ بها بينيت أو خوان غويتسولو فى **خوان بلا أرض** فيما يؤكد ولا ريب أن هذه الطريقة فى الكتابة لم تكن تمنح القارئ أى نوع من المتعة.

يمكننا أن نميز التيارات الحالية فى المشهد الأدبي فى إسبانيا وأوروبا فيما يلى:

- رواية الفانتازيا.
- الرواية التاريخية.
- الحبكة والمغامرات.
- الرواية-القصيدة.
- الميتاسرد.
- السيرة الذاتية أو المذكرات.
- رواية الشهادة أو الوقائع أو التحقيق.

رواية الفانتازيا

أدى ازدهار الواقعية السحرية فى أدب أمريكا اللاتينية إلى ازدهار أدب الفانتازيا أو العودة إلى الفانتازيا، بتعبير أدق، فى الفترة الحالية. وهو الأدب الذى يعد رؤية جديدة للعالم كانت سبقتها مقدمات مهدت لها. ومن ناحية أخرى، نجد أن لفظ "فانتازيا" يحمل أكثر من معنى؛ الا أنه حالياً يجدر بنا أن نختار ذلك الذى يشير إلى تلك الرؤية الجديدة التى اتسم بها فى بعض الأحيان مبدعون من خارج الساحة الأدبية بصفة عامة.

وأما بشأن الأدب فى أوروبا، فقد جاءت عودة الكتابة الفانتازية كرد فعل إزاء الرواية التجريبية التى أخضعت الكتابة لمجهود ذهنى مرهق. أما فى حالة إسبانيا، فإن أدب الفانتازيا بدأ فى المرحلة التى عرفت باسم الواقعية الاجتماعية الجديدة عندما كان

---

* Postille a'll Nome delle Rosa

مؤلفون، مثل ألبارو كونكيرو -بكتابه **أخبار سوتشانترى** (1959)-، يكتبون ليس على سبيل الهروب من الواقع، وإنما بحثاً عن الحرية وعن التعبير فى عالم من الفانتازيا يتخلصون فيه من القيود التى تكبلهم ويفرضها عليهم مجتمع منغلق وجاهل. ومن ذلك أيضاً ما كتبه غونثالو بايستير فى أوائل الخمسينات، رواية **الأميرة النائمة تذهب إلى المدرسة** التى تسير فى نفس هذا التيار، وإن كانت لم تر النور إلا عام 1983. فنحن هنا بصدد التأكيد على أحد نوعين من السرد: الرومانس ROMANCE وهو ما تميزه الآداب الإنجليزية عن الرواية NOVEL. إذ إن الرومانس هو قصة تتناول شخوصاً وأحداثاً أسطورية، فى حين أن الرواية هى سرد لما هو واقعي وللعادات المعاصرة. بقى أن نشير إلى أن معظم النتاج الأدبي لتورّنتى بايستير ينتمى إلى تيار هذه الرواية الفانتازية.

ثلاثية تورّنتى بايستير الفانتازية

إن الفانتازيا كمرتع للحرية هى السمة الأساسية لروايات بايستير الذى كتب فى رواية **الأميرة النائمة تذهب إلى المدرسة**: **لم يخلق الإنسان لكى يتحمل الواقع**. فبايستير يفهم الفانتازيا ويستخدمها وفقاً للمفاهيم الكلاسيكية التى يوردها معجم الأكاديمية الملكية للغة:

- درجة عليا من درجات التخيل حينما يبدع وينتج.
- الملكة التى تمكن النفس من إعادة تصوير أشياء مضت أو بعدت أو من تجسيد المثل بطريقة ملموسة أو خلع المثالية على الواقعي.
- الخيال، قصة أو رواية أو فكراً متطوراً بلا نظير.

وبايستير يستخدم الخيال ليبعث من جديد القصص والأساطير التى كانت تروى له فى طفولته، حيث تذوب الأسطورة فى الإغراق التخيلى الشخصى الذى ينطوي على سلسلة من المستويات، الكوميدى والجروتسكي والدعابة السوداء وعالم الموتى المرعب والفكاهة. ثم نجده يعترف فى روايته **إصحاحات من سفر الرؤيا**: **لا توجد أية علاقة بين ما كتبت وبين الواقع فالمحيط المكانى لما أكتب هو خيالى فى حين أن محيطه الزمانى هو نبضاتى، فليس لأحد أن يأخذ كلماتى مأخذ الجد.**

هناك مجموعة من النقاط المشتركة بين ثلاثية الفانتازية: **أسطورة/هروب خ.ب؛**

وإصحاحات من سفر الرؤيا؛ وجزيرة زهور الياسنت المقطوفة، وهي تعكس الموضوعات التي تتناولها فانتازيا الكاتب: فالراوية مثقف غير محدد العمر لا نكاد نعرف عنه شيئاً، كما أن هناك دائماً قصة عاطفية مثل **باسيدا وخوليا في أسطورة/هروب**؛ والراوية **ولينوتشكا في إصحاحات**؛ والراوية وأريادني في **جزيرة زهور الياسنت المقطوفة**. ولا غنى في أي من هذه الروايات عن وجود لغز: وجود **كاسترو فونتي في أسطورة/هروب**؛ وظهور نابليون في **جزيرة زهور الياسنت**؛ والتشكيك في امتداد الزمن والتاريخ عن طريق القدرة السحرية للكلمة في **إصحاحات**...؛ وإلى جانب هذه الخصائص التي تميز روايته فإن فانتازيا تورنتي مدمجة في الأفكار الثلاث التي تميز أدب الفانتازيا: لعبة التخييل ومفهوم الحقيقة وحرية الكاتب في علاقته بما هو ممكن.

أسقط أدب الفانتازيا تخوم العالم الواقعي اذ لا وجود للمستحيل فيه. كما نصر الخيال على المنطق ومزج الماضي بالحاضر، فالبعد الزمني له أبعاد أخرى مغايرة. ولا غرابة فيه إذا عايش الأحياء الموتى، ومثال ذلك: الطفل **مانوليتو**، في رواية **إصحاحات...**،الذي كان يشهد كل مساء طابور عرض رهبان "تمبلاريوس" في الكاتدرائية. ولعل هذا الخليط ينتقل بمفهومه هذا إلى الفضاء الروائي فنجد تيمة المدينة المسحورة متكررة الظهور - **كاسترو فونتي في أسطورة/هروب**- حيث تقوم الشخصيات برحلات فجائية عادة ما تتخذ أسطورياً شكل المتاهة؛ وتتجلى أسطورة المتاهة هذه في رواية **جزيرة زهور الياسنت**، في اسم البطلة **أريادني**.

تتضافر كل هذه الخصائص فيما بينها لتكون قصة قائمة بذاتها ومستقلة وذات معنى ومذاق خاص، فيقول الراوية في **إصحاحات...** في هذا الصدد: **أعيش في عالم الكلمات، فهي التي تؤدي وتكشف كل شيء شريطة أن تكون كلمات عامة. لا توجد أية حقيقة لا تشملها الكلمات، فإن لم تشملها فهذا لأنها غير موجودة**(ص 132). نجحت آليثيا خيمينث[1] من ناحيتها في أن تلخص مفهوم الكاتب عن رواية الفانتازيا: **إن تبادل وتداخل العلاقات فيما بين الواقع والخيال يجري في مكان لا حدود له، عادة ما يكون مكانا مختلفاً تفرز فيه الحبكة بلا جهد كبير أساطير وحكايات وقصصاً وطبائع إنسانية وأفكاراً وتجارب شخصية، من خلال إبداعات وأحلام خالصة.**

وتورنتي يلجأ إلى استخدام الفانتازيا انطلاقاً من وعي متقدم باحثاً في وظيفته ككاتب عن التسلية والطلاقة باعتبارهما مجالين لحرية الإنسان.

رواية بلبرين لخيسوس فـــيريرو

تندرج روايات الكاتب الشاب خيسوس فـــيريرو تحـــت تيـــار الفانتازيـــا فى الروايـــة المعاصرة وإن كانت تتمتع بحساســية ودلالات مختلفـــة. وعندمـــا ظـــهرت أولى روايـــات خيسوس فيريرو، بلبرين (1981)، رأى فيها الكثير من النقـــاد ميـــلاداً جديـــداً للروايـــة فى إسبانيا. وإلى جانب النجاح الذى حققته هذه الروايـــة علـــى المســـتوى النقـــدى، لاقـــت نفس هذا النجاح بين القـــراء.

يذكرنا الكتاب فى الكثير من أجزائه بالرواية البيزنطية الـــتى تصـــاغ أحداثـــها وســـط أجواء عالم الشرق. غير أنه لا التراث الأدبي عاد فى صورتـــه الأصليـــة ولا روعـــى، كمـــا يجب، الطابع المميز للفضاءات المكانية الشرقية، فقد كان الكـــــاتب يؤلـــف انطلاقـــاً مـــن عالمه هو، ذلك العالم الذى يتمازج فيـــه كـــل مـــن فـــن المجـــلات المصـــورة والكتابـــة السينمائية والمغامرات الإيروسية لتقدم بعضاً من الســـمات المميـــزة لمـــا سمـــى بمـــا بعـــد الحداثة فى الرواية، وهو التيار الذى لا يتطلب الانفصـــال عـــن المـــاضى أو أيـــة تقنيـــات جديدة، وإنما يقوم على العودة الساحرة والممتعة إلى أماكن ســـبق وأن تطـــرق إليـــها فـــن الرواية وعلى نسج نص يضم العديد من النصوص الأخرى وعلـــى تغيـــير نظـــرة القـــارئ إلى العمل وعلى مدى تواطؤ القارئ مـــع الكـــاتب.

كان فيريرو يلجأ إلى الفانتازيا عندما يقوم بتشكيل عالم خـــاص بعيـــد عـــن الحـــاضر من حيث الزمان والمكان ومنفصل تماماً عن أية أيديولوجية ولا تربطـــه أيـــة علاقـــة بعـــالم الأخلاق أو القيم الأدبية. ويتفق كل هذا مع مـــا كتبـــه فـــيريرو نفســـه متنـــاولاً عملـــه كروائـــى: **منذ عدة سنوات، كنت مقتنعاً أن أفضل طريقة للتجديد فى فن الرواية المتدهور هى اللجوء إلى القصص الأسطورية البحتة التى لا تخضع لأية حدود زمانية أو مكانية، وهو ما تؤكده التراجيديا اليونانية وبعض روايات القرن السادس عشر غير المعروفة وكذا المسرح الكلاسيكى فى انجلترا وإسبانيا، فضلاً عن روايات معينة كتبت فى عقد الثلاثينيات. أما الآن، فأرى أنه ليس هنالك مالا تقبله الرواية، وثبت أن كل التنويعات وكل اللغات وكل الإجراءات تخدم القص**[2]. تشير الجملة الأخيرة من هذا الاعتراف إلى أهميـــة المغـــامرة، وهـــو مـــا يقـــترب من واحد من الاتجاهات الروائية الحاليـــة، ويـــرى بعـــض النقـــاد أن هـــذا الرجـــوع إلى المغامرة هو بمثابة الحل تجاه إفلاس الموضوعات فى الروايـــــة التجريبيـــة.

إن معالجة "الأساطير البحتة" فى فن فيريرو يتم عـن طريـق صياغـة ثقافيـة يتحـول فيها البريق الناتج عن جمال مـا يـروى إلى عنصـر لا غـنى عنـه. وإلى جـانب كـثرة المحسنات نجد أيضاً هيمنة عنصر الإبهام، وقـد نجـح الكـاتب فى رأينـا فى التعبـير عـن خاصية هذا الإبهام المتنافر فى أسلوبه وذلك عند تلخيصه لفنه الروائـى مـن خـلال سـتة أحكام فى "فـن الروايـة الإسـبانية المعـاصر" [3](ص 10): **يبدأ الفن من حيث تبدأ المفارقة التى تعتبر هى الغموض المركب. هناك الكثير من الجمل الغامضة غير أن الأمر ليس كذلك مع جمل المفارقات. ومن أجل أن يظهر تأثير المفارقة لا بد للحدث الغامض أن يعقبه آخر يكون بمثابة الرد عليه، على أن يولد التقاؤهما مفارقات جديدة ترتبط بسابقتها كحلقات فى سلسلة واحدة.**

أعمال أخرى للكـاتب

أوبيوم هو اسم الرواية الثانية التى حصدت نفس نجاح **بلبرين**. وهى الرواية التى حصلت على جائزة مدينة برشلونة لعام 1982. وتدور أحداثها فى مدينة أسطورية تقع فى إقليم التبـت وتدعى "ليخ" فى حين يتناول موضوعها قصة الحب المأسوى الذى جمع بـين **أوبيوم**، ابنـة النحات **كرمهييل** والسيدة **ألبينا** التى لا تفارق غليونها، وبين **باهبو**، ذلك التـاجر البـائس. فتتوالى سلسلة من المغامرات فى عالم من الفانتازيا تسهم فيه كل مـن الأسـطورة والبـلاد الغربية ومدخنى الأفيون كدعامة إيروسية للحبكة. على الرغم من أن بالرواية عيبـاً يتعلـق بعمق الدلالة وبناء الشخوص، إلا أنها تقدم نثراً شعرياً يشبه إلى حد كبير ذلك الـذى يميز روايات الأبطال، ويتجلى من خلال قصة تكثر فيها الكنايات وغيرها من العناصر الشـعرية، ومن ذلك تنوع الألفاظ وجمالها وكذا تراكيب الجمل.

تنقسم الرواية إلى عدة فصول تتوالى فيها المغـامرات الـتى يواجهـها كـل عاشـق بمفرده فيما يحاولان عبثاً أن يلتقيا. ويمتزج عالم الحكمة الشرقية بمفـهوم عبثيـة الوجـود، كأن شعور الإنسان المعاصر بالإحباط يصاب بعدوى تلـك القصـة البطوليـة القديمـة فى سياقها الأصيل الجمال. ونشير من ناحية أخرى، إلى أن تنـاغم النـثر يأخذنـا إلى الجـو اليونانى أكثر مما يأخذنا إلى عالم الشرق. ويظهر راوية القصـة المـهيمن عليـها فى ضمـير الغائب ليأخذ مبادرة تقديم العالم الخيالى والتحكم في حركـة الشـخوص. وجمـال النـثر إلى جانب القصة البطولية هما –تحديداً– عاملا الجذب فى قـراءة هـذه الروايـة، غـير أن

ذلك لا يستمر نظراً إلى رتابة قصة الحب الحسى التى لا تكـــاد تسـير غـور الـروح وإلى العرض القاصر لصورة الحياة فى الشـــرق.

تميل رواية **أوبيوم**، من حيث الأسلوب، إلى تيار الرواية الشـــعرية الـتى سـنتناولها فى الصفحات التالية، من حيث انطوائها على سمـــات النـــص الشـعرى الـتى منــها –كمـا يذكر سوبيخانو[9]– جميع ما يضم العمل من عناصر الفن اللغـــوى ابتـــداءً مـن الصـــوت السارد وانتهاءً بالمعنى لتبلغ حداً بعيداً من التركـــيز والتواصــل.

أما فى رواية **السيدة بيبا** فإن الجهد الذى بذلـــه الكـــاتب فى ربـــط القصـــة بـــالزمن الحاضر لم يمنعها من أن تظهر متضمنة نفس عيوب أعمالــــه الســابقة.

حصل الكاتب عام 1990 على جائزة بلاثا إى خانيس الدولية للرواية عن مجلده **ظـــاهرة دوبلر** الذى خرج عن الخط الذى كان محل النقد فى رواياته السابقة والمتمثل فى ضعف بنيـــة الرواية ورسم شخوصها، اذ تدارك الشق الأول باعتماده تقسيماً موسيقياً لعملـــه: افتتاحيـــة وأليغرو وأندانتى وأداجو وخاتمة. أما فيما يتعلق بالشخصيات، فقد حاول أن يلصـــق بكـــل واحدة منها أحد المظاهر المؤلمة للحياة فى عصرنا. ويتناول هذا الكتاب كغيره من أعمال فيريرو موضوع الحب والعاطفة، وتجرى الأحداث فى باريس فى لحظة تدهورها التى عاشها الكـــاتب عندما كان طالباً ثم أعاد صياغتها فى هذا الكتاب بأسلوبه الرشيق. ومع ذلك يعيب هذا العمل أيضاً عدم التوازن بين البلاغة اللفظية وتقلب العالم الذى يقدمه. أما عن العنوان، فهو رمز لكل الرواية وهو المقصود بظاهرة دوبلر الصوتية، إذ يحاول أن يشرح الأثر الذى تركته **روساورا** فى ذاكرة الراوية الذى يجوب أنحاء المدينة بحثاً عن المبررات التى كانت وراء انتحارها.

رواية العقدة والمغامرات: الإرهاصـــات

نرتضى عنوان العقدة والمغامرات حيـــث إن هـــذا الاتجـــاه الـــذى يرجـــع أيضـــاً إلى بدايات الرواية قد يشتمل على أجناس فرعية أخـــرى، مـــن ذلـــك المغـــامرة الخالصـــة أو تلك التى تمتزج بالعقدة لتقترب بذلك من السرد البوليسي. ونســـتطيع أن نذكـــر العديـــد من الأعمال التى تنتمى إلى هذا التيار ابتـــداءً مـــن **بريـــد أســـطنبول**، روايـــة ألفونســـو غروسو الصادرة عام 1980، وهو نفـــس العـــام الـــذى نشـــرت فيـــه جريـــدة لوموند الفرنسية مجموعة من المقالات حملت عنوان "تحيـــا المغـــامرة"، ثم روايـــة **ريـــاح الجريمـــة** لخوان بينيت التى نالت جائزة بلانيتا الثانية فى تلك الفترة، ومروراً بكم لا بـــأس بـــه مـــن

أعمال مانويل باثكث مونتالبان الذى قام مخـبره السـرى بيبى **كاربايو** بيطولـة عملـين حينئذ: **جريمـة قتـل فى اللجنـة المركزيـة** (1981)، **ووردة الاسـكندرية** (1984)؛ ولا يفوتنا ذكر رواية **بحار الجنوب** باعتبارها العمـل الـذى حقـق نجاحـاً كبـيراً خـارج إسبانيا؛ وكذا أعمال إدواردو مندوثا الذى كـان بـرز عـام 1975 بمجلـده **الحقيقـة فى قضية سافولتا** الذى جمع بين استحسان النقـاد والقـراء وجـاء في شـكل روايـة لغـز ظهرت فيها براعة استخدام التقنيات السردية ونـبرة الباروديـا. صـدرت لنفـس هـذا الكاتب بعد ذلك أعمال أخرى أميل إلى السخرية مثـل: **لغـز القبـو المسـحور** (1979) **ومتاهة الزيتون** (1982) **ومدينة المعجزات** التى تدور أحداثـها في مدينـة برشـلونة أثنـاء السنوات المنقضية بين معرضيـها الدوليـين(1888-1929).

وفى النهاية، لابد أن نذكر رواية غونثالو سواريث الصادرة عام 1981 تحت عنوان **المملكـة الحمراء** وكذا رواية فرناندو ساباتير **كاروتتى فى الانتظار** الصادرة فى نفس العام؛ ثم روايـة خوان إسلابا **البحث عن وحيد القرن** وهى رواية مغامرات نالت جائزة بلانيتا لعـام 1987 وحوت سلسلة من الخصائص جعلتها لا تندرج ضمن تيارات روايات المغامرة فحسب، بـل كإحياء للعصر الوسيط المتأخر في إسبانيا وكرواية شخصية، فوفقاً لكثير من الاعتبارات تقترب الرواية مما يعرف بـرواية "الظّرف الإنسانى".

المغامرة عند خوان إسـلابا

كانت جائزة بلانيتا عام 1987 من نصيب أسـتاذ للغـة الإنجليزيـة فى أحـد معـاهد مدينة أشبيلية، وإن كان من مدينة جرندة (بـإقليم قطلونيـا) فى الأصـل، وهـو خـوان إسلابا البالغ من العمر حينئذٍ أربعـين عامـاً ومؤلـف أطروحـة عـن تـاريخ العصـور الوسطى. تشير هذه المعلومات البسيطة عن مؤلفنا إلى ميزتين أساسـيتين فيـه: اهتماماتـه التاريخية وتخصصه اللغوى وهو ما انعكس على الروايـة الفـائزة.

تحكى رواية **البحث عن وحيد القرن** مغامرة وقعت فى أواخـر العصـور الوسـطى، بالتحديد فيما بين عامى 1471و1492، أثناء حكم إنريكـى الرابـع فى قشـتالة وقبيـل أن يبدأ كولومبوس رحلته إلى أمريكا وعقب تحقيق وحـدة البـلاد. وبطـل المغـامرة هـو **خوان دى أوليد** الذى يعمل كتابع للقائد الحربى لقشـتالة. يخـرج فى رحلـة تقـوده إلى مجاهل أفريقيا للبحث عن وحيد القرن من أجل عـلاج عجـز الملـك إنريكـى الرابـع.

يلعب الخيال دوره فى الرواية من خلال ما يتعرض لــه **خوان** ورمـاة السـهام الأربعـون الذين يشتركون معه فى إنجاز هذه المهمــة، فضــلاً عــن كــل مــن **مانوليتو باياداوليد**، رئيس الخدم، والسـيدة **خوسيفينا دى أورِكاخادا** وخادماتهـا الثـلاث، ودون أن ننسـى **جوردى دى مونسيراتى**، تلك الشخصية التى تلعب دوراً مـهما فى مجريـات القصـة.

يبدو أن رواية خوان إسلابا قـد عـادت إلى المنـابع الأولى لهـذا الجنـس الأدبى، اذ نجدها تتخلى، ظاهرياً، عن التطور الذى وصلت إليـه الآن التقنيـات الروائيـة وأشـكال التعبير المختلفة وتبتعد عن الغموض الذى شاع فى الكتابات الحاليـة مـن ناحيـة أخـرى، ويتضافر كل من زمن الرواية وأسلوبها فى هـذا الكتـاب الـذى يتـولى بطـل مغامراتـه مهمة قص ما كان من شأن بعثة وحيد القرن كمـا لـو كـان ذلـك بهـدف تسـجيل البطولة فى هذا العمل، وعدم التوقف أمام عيب يعانيه الإسـبان ويظـهر فى العبـارة الـتى تتصدر القصة والمأخوذة من **قصة ابـن سـراج والجميلـة شـريفة** عـام 1565 لمؤلفـها أنطونيـو بيغـاس: **غير أن بلدنا إسبانيا لا يعرف قدر الاجتهاد لكونه أمـراً طبيعيـاً ومعتـاداً فى أهلـه، فتتضـاءل فـى أعينـهم أيـة عظيمـة، وليـس كـأولئك الرومـان أو الإغريق الـذى يخلدون فى كتاباتهم أى رجل يقدم على الموت ولو لمرة واحدة فى حياتـه، بـل ويرفعونـه إلى مصـاف النجـوم.**

لم يقف بعدا زمن الحكاية والأسلوب حائلاً دون تبوء هـذه الروايـة الحـائزة علـى جائزة بلانيتا المركز الأول فى قائمة الكتب الأكـثر تـداولاً. ويعـود هـذا الانتشـار إلى كونها تجمع بين المغامرة والفانتازيا ونوع من الاستعارة الـتى تتنـاول الوجـود الإنسـانى وعرفت كيف تحشد بجمل فضائل الإنسان فى قشتالة على أعتـاب عـهد جديـد.

تنبع المغامرة من القصة التى تحمل طابع قصص القرون الوسـطى والـتى تعمـل فيـها مراحل الرحلة التى يقوم بها **خوان** ورفقاؤه إلى أفريقيا بحثـاً عـن وحيـد القـرن كخيـط روائى يمتد على مدى الأحد عشر فصلاً التى تكون الروايـة وينفصـل كـل منـها عـن الآخر مستقلاً بذاته وإن كانت جميعها تشكل المجمل العـام لأحـداث الرحلـة.

مع بداية الثمانينيات، لقيت عودة رواية المغامرات ترحاباً شديداً، وعاد جنس الروايـة إلى المراهنة على الحركة التى باتت تقترن بالفانتازيا والخيال بعد أن نجحت الواقعيـة السـحرية المكتوبة باللغة الإسبانية على جانبى الأطلنطى؛ أما الرواية فى أوروبا، فهل كان الأمـر يعـنى نضوب معين الاتجاهات التى لم تستطع تجاوز حدود الواقعية الجديدة والوجوديـة لتتجـه أو،

بتعبير أفضل، لتعود إلى الخيال والحركة والفانتازيا، في المجالات التي تحركت فيها الرواية منذ البداية والتي استطاعت من خلالها أن تكون ضمير المجتمع؟

تلتقي الفانتازيا عند خوان إسلابا في أكثر من وجه شبه مع مثيلتها عند ألبارو كونكيرو، أي أنها تقوم على معرفة ثقافية، هي في هذه الحالة الزمن الذي تدور فيه أحداث الرواية، فهو الأساس الذي يبني عليه الخيال الذي على الرغم مما فيه من فانتازيا وعناصر خرافية يلتزم محاكاة الواقع، تماماً كما نص على ذلك أرسطو في كتابه "فن الشعر" عام 1460 قبل الميلاد: **إن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع، بل ما يجوز وقوعه، وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة.** ومن هنا، تتوالى أحداث القصة وفقاً لعهد قطعه الراوي على نفسه أمام القراء في بداية الرواية، اذ نقرأ ما يلي في الصفحة السابعة من الفصل الأول:

وأشهد الله والسيدة مريم العذراء على أن ما يسرد هنا لا يختلف عن الحقيقة، وأن كل الأعاجيب التي ستقرأونها هي مما رأت عيناي وسمعت أذناي واستشعر فؤادي.

يساوي هذا العهد بين الحقيقة والأعجوبة وتأتي شهادة الراوي لتضيف عنصر محاكاة الواقع إلى جانب أن جعل هذا الراوي هو نفسه الشخصية الأساسية في القصة، وهذا من شأنه أن يحقق للخيال أيضاً عنصر محاكاة الواقع.

وبصفة عامة، نلاحظ أن اهتمام خوان إسلابا بتاريخ القرون الوسطى لا يفتأ يتكرر في روايته، بداية من المذكرة التي يوردها الفصل الثاني ليجمع فيها ما قيل عن وحيد القرن مرجعاً إياها إلى ما ذكره بلينيوس في كتابه "التاريخ الطبيعي" وحتى الفصل الحادي والعشرين، عندما يخبر كبير الدير **خوان دو أوليد** بأمر التغيرات الجذرية التي وقعت في مملكة قشتالة القديمة والتي أوصلت البطل إلى أن يستنتج:

على الرغم من أن رئيس الدير لم يخبرني صراحة إلا أنني أدركت أنه لم يعد في قشتالة مكان للفرسان المساكين، فما بالك بالعجزة. لقد ولى عهد الفروسية وأصبحنا نعيش الآن زمن التجار وأولئك الذين يزيدون من ثراء الملك بسواعدهم وأهل الصناعات وذوي الأعمال الثابتة (ص 275).

عبارة تنطوي على انعكاسات أساسية للزمن الذي تقع فيه الأحداث: غروب مرحلة وفجر مرحلة أخرى تالية. إن البحث عن وحيد القرن يبدو كمثال آخر على نهاية فروسية القرون الوسطى، كما أن تصوير بطل القصة كبطل فارس وعاجز وفقير

على أعتاب عهد جديد يذكرنا بفارس آخر كتب له الخلود، سيولد في قلعة أيناريس بعد ذلك بعدة سنوات ليكتب آخر روايات الفرسان الجوالين في الوقت الذي بدأ فيه تيار النزعة الإنسانية الوليد في الانحسار.

إن معنى عَرَض الحياة الذي يشيعه مرور الزمن في مناخ الرواية ليتجسد في الاستعارة التي يطلقها البطل في حديثه عن الظَّرف الإنساني. وتنتهي الرواية عندما يصل خوان دي أوليد إلى غوادالوبي بعد أن قهرته خطوب الدهر: **كانت الدهشة تنتاب الجميع عندما كنت أسألهم عما يحتاج إليه الإنسان من سنوات لكي يكون على مثل هذا الاستعداد لبذلها** (ص 276).

حينئذ يبرز التدهور الحتمي لما هو إنساني، عندما تتغلب على الراوي وتغمره ذكرى زيارته الأخرى في بداية القصة:

قد أصل إلى هناك بحثاً عن الملك دون جدوى، فأنزوي بكياسة، كفارس ليس لديه أي حقد على أحد، لا على قوة ولا على حياة فضيلة ولا على ثروة يحتاج الإنفاق عليها إلى معين لا ينضب (ص 276).

وعلى مدار الرواية، تتعدد المواقف التي يعبر فيها الراوي عن انطباعه تجاه خطوب الحياة وضرورة تقبل الإنسان لقدره وقدرته على التماسك حتى في أحلك المواقف وأهمية الوقت لوقف نزيف الجروح الغائرة...إلخ. وهو ما جعل مغامرة خوان دي أوليد تكتسب الطابع الاستعاري الذي يرى فيه القارئ نفسه. وعلى الرغم من أن منظور قيم البطل يعتمد مباشرة الصورة الشائعة لفارس القرون الوسطى، فغالباً ما يتعدى الأمر ذلك ليدعم الوجود الإنساني بصفة غير مباشرة، وقد يكون مثالا على ذلك ما كتبه خوان دي أوليد مشيراً إلى لحظة تلقيه خبر وفاة زوجته: **عندما علمت بخبر وفاة زوجتي خوسيفينا شعرت بأن حياتي لا قيمة لها، وتوقف نبضي وبقيت بلا حراك في مكاني غائباً عن الوعي دون أن أدرى ماذا أقول...لكنني مع رتابة مرور الايام وتوإلى خطوبها، بدأت أخرج عن ضعفي وحزني وكأن الروح الإنساني يود أن يعيش على الأمل لا أن يفنى في اليأس. رحت أضمد الجرح الذى خلفته لي خوسيفينا وبدأت أستعيد نفسي وبدأ يخف ألم ذلك الجرح الغائر الذى لن يندمل أبداً والذى سيلازمني ما حييت** (ص 257و258).

ونخلص من المقتطفات السابقة إلى خصائص أسلوب الرواية؛ فالاستعانة

بالتعبيرات المتقادمة التي تلائم الزمن الذى تـــدور فيــه الأحــداث ليســت عائقــاً أمــام سلاسة اللغة المستخدمة، مما أسهم فى إضفاء الطبيعية على الروايــة ويســر قراءتهــا. ومــن ناحية أخرى، فإن الرواية بأكملها هي ســـرد يــأتي فى ضمــير المتكلــم فى غيــاب تــام لعنصر الحوار، ومع ذلك فإننا لا نستشعر أى ملــل فى ذلــك إذ إن الــراوى يتنقــل بــين اللهجة السردية التقريرية والنبرة الشعرية أو تلــــك الــتى تميــز مشــاهد الحركــة دون أن ينسى بعض اللمحات الفكاهية، غير أن اللهجة الشــعرية هــى الــتى تطغــى فى النهايــة. والمقصود هنا هو ذلك المعنى الذى يرى هيديغر أنه يمــيز "الكــلام الخــالص" الــذى هــو القصيدة، من حيث إنها تصور اكتمــال الكلمــات(5).

وبالفعل، فإن اللغة التي يستخدمها خوان إسلابا فى هذه الروايــة عســى لســان **خوان دو أوليد** ليست فقط مجرد تعبير صوتى عــن الحــالات الشــعورية المختلفــة أو وصفــاً لنشاط إنسانى معين أو تصويراً رمزياً أو فكرياً -وهــى المظــاهر الــتى ســبق وأن أشــرنا إليها- وإنما تتعدى ذلك لتبرز لنا الجمال الفريد الـــذى تتميــز بــه الصــور المســتخدمة ولتؤكد على القيمة الشعرية فى الصياغة. وما أكثر الأمثلة على ذلــك، وإن كنــا نكتفــى هنا بالإشارة إلى ما جاء فى المشهد الأخــير مــن الفصــل الثــالث، بشــأن اللقــاء الأول لخوان **دو أوليد** مــع **إنيسيتا المزيفة**.

ولعل خصوصية الأسلوب هــذه هــى الــتى تضفــى علىالروايــة تلــك الصيغــة الأسطورية، حيث تدور فى فلكها وترتبط بها الرموز المستخدمة، وهــى رمــوز تــبرز مــن خلالها رحابة المعنى فى القصــة.

ورواية **غوادالكبير** هى آخر ما كتب خوان دى إسلابا الــذى لاقــى كتابــه الآخــر **أنا هانيبال** نفس النجاح، وكان صدر ضمن سلسلة ســيرة عظمــاء التــاريخ وإن تجــاوز أهداف السلسلة وانضــم إلى قائمــة أوســع كتــب الخيــال انتشــاراً. ونعــود لروايــة **غوادالكبير** فنجدها حكاية جميلة تدور أحداثها فى بقعــة عزيــزة علــى قلــب الكــاتب، نهر **غوادالكبير** -ومن ثم عنوان الرواية-، وذلك خلال القرن الثالث عشــر عندمــا وقــع عليه عبء القيام بدور أساسى فى تــاريخ إســبانيا.

ونظراً إلى شغف الكــاتب بفــترة العصــور الوســطى، فقــد اختارهــا موضوعــاً لأطروحة الدكتوراه التي حصل عليها عام 1983. أمــا شــغفه بمســقط رأســه، جيــان، وبثقافة إقليم الأندلس بوجه عام، فقد ترجم فى مجموعة مــن الكتــب: **أســطورة عظــاءة**

مالينا وأساطير التنين (1980)؛ ولغز مائدة سليمان (1987)؛ وقلاع ومراقب مملكة جيان (1989). ومن ثم جاءت **غوادالكبير** كرواية مغامرات مسنية لعبت فيها الألغاز الدور الأساسي، و لم تختفِ منها قصة الحب الرومانسية ولا أحداث انتصار القشتاليين على الموحدين فى عهد الملك فرناندو.

أما عن التقنية المستخدمة فتقوم على السرد الشفاهي معتمدة الأسلوب الذى كان رواة العرب يتبعونه فى أسواق شمال أفريقيا. وتروى القصة على لسان راو هو شخص مسلم ومؤمن لا يفتأ يُطعم قصصه بالاعتراف بإيمانه بالله وحكمته التى لا تنضب والتى اكتسبها من سنى عمره الطويل وكذا معرفته بشئون الزمن الماضى. ولا يخلو الأسلوب المباشر للرواية من نصائح يوجهها الراوى للمستمعين -قرّاء الرواية، فى هذه الحالة- ومن ثم يحقق عنصر محاكاة الواقع، فى شخصية الراوى وبالتالي يذوب فيها صوت المؤلف المستتر.

إن العناوين التى تحملها الفصول هى الأرقام التى تمثل ترتيبها بين فصول الرواية التى تتناول قصة البطل **سليم**، شاب ينتمى إلى إحدى الأسر الأندلسية ذات الجاه والعراقة. ولكل فصل كيانه المستقل وإن اشترك مع غيره فى وحدة الرواية.

وبنية الرواية الشفاهية وصوت الراوى يجتمعان معاً ليجعلا من العمل رواية مغامرات من جهة، ورواية حب بين **سليم وفالي** من جهة أخرى، وهما ما تقوم عليه أساساً هذه الرواية التى تحتوى على الكثير من الخيالات على الرغم من اعتمادها بيانات تاريخية وعلى قدر كبير من المعرفة بإسبانيا فى عهد الإسلام.

إن الإشارات الإعجازية إلى الأخوة الغامضة للمصباح المحجوب أو مرآة سليمان، والتى لا يتم كشف سرها الا فى نهاية الرواية، تزيد من غموض اللغز، وتنتقل بالقارئ إلى عالم المشعوذين وسحر القرون الوسطى، وكذا عالم المصالح المتضاربة لكل من المسيحيين واليهود والمسلمين فى ظل تعايشهم الذى يتسم بالعنف، شأنها فى ذلك شأن تاريخ إسبانيا بصفة عامة خلال القرن الثالث عشر.

تجتمع فى هذه الرواية كل من عناصر المغامرة والفانتازيا والتاريخ وقصة الحب إلى جانب الأسلوب المباشر فى كتابتها وهو ما يسهل للقارئ ولوج العالم الخاص لخوان إسلابا، ذلك العالم الأخاذ والشديد الإنسانية.

قصاصون آخرون

نال خ. غييرمو بالديكاساس، كاتب لم يرد اسمه قط فى قوائم الروائيين، نال جائزة "مقهى إرونيا" للرواية القصيرة عام 1985 عن قصة **ضيف رئيس الجامعة** التى صـــدرت عـــام 1988. أحيط أصل هذه الرواية بستار من السرية التامة، حتى الحصول على الجائزة الذي كان انطلاقة لاسم ظل يكتب للتسلية وعلى سبيل قتل الفراغ إلى جانب عمله الأساسى.

وينتمى العمل إلى رواية الحبكة التي تخلو من أيـــة ادعـــاءات أسـلوبية، فيمـــا خـــلا محاولة البحث عن تلك الطريقة فى الكتابة التى تعمد إلى سرد حكاية تحتـــل فيـــها الخرافـــة مكانة أساسية. وليست الزخرفة الفنية فى التلاعب بضمير المتكلم بتوزيعـــه علـــى صوتـــين مختلفين إلا ظاهرية، فالرواية فى النهاية تلتزم عدم الخروج عن حـــدود الإطـــار التقليـــدى. وهى تأسر القارئ بغموضها وبلمحات الخيال الـــتى تنعكـــس مـــن خـــلال الشـــخصيات غير المألوفة التى تشد الانتباه بدورها بسبب المساحة الشاسعة الـــتى تفصلنـــا عـــن مكانهـــا: بونونيا فى عام 1863، فضلاً عن تكـــرار ظـــهور "كليـــة إســـبانيول" القديمـــة باعتبارهـــا مسرحاً للأحداث وهى الكلية التى لا تخلو من عبـــق التـــاريخ.

المجرم المزدوج التسليح رواية-لغز أخرى كتبتـــها ســـوليداد بويرتـــولاس، علـــى أن اللغز عند هذه الكاتبة ما هو إلا ذريعة للتعبير عن تلك الثورات الداخلية الـــتى أحيانـــاً مـــا تسببها الأحداث الخارجية التى لا تخلو منها أيـــة حيـــاة.

وهناك أيضاً خوان خوسيه مياس فى مجلده **رؤية الغريق** الـــذى يلجـــأ إلى المغـــامرة أو اللغز كشكل فرعى من أشكال الأدب، بهدف يتعدى كثـــيراً مجـــرد الأقـــاصيص، وهـــذا هو المعنى الذى تحمله روايته **فوضى السمـــك**.

خابيير ماریاس

فى عام 1972، وفي أوج ازدهار روايات المغامرات، نشر الروائي الشاب خابيـــير ماريـــاس رواية **معبر الأفق**. ولد هذا الكاتب عام 1951. وهو يحمل شهادة فى الفلسفة والآداب، وهـــذه ثانية رواياته المنشورة، فقبلها بعام واحد صدرت له رواية **أراضى الذئب** ثم توالى نشر رواياتـــه بعد **معبر الأفق**: **ملك الزمان** (1978)؛ **والقرن** (1983)؛ **والرجل العاطفى** (1986)..إلخ. وقـــد نال عن هذه الرواية الأخيرة جائزة "إيرالدى" للرواية. وللحديث عن رواية **معبر الأفـــق** الـــتى أعيد نشرها مؤخراً[6]، لابد لنا من أن نسلط الضوء على حقيقة تتعلق بحياة مؤلفها العمليـــة، إذ

يعمل كأستاذ لنظرية الترجمة في جامعة مدريد المركزية وقام بترجمة أعمال كونراد ـــ وهو ما لم نسجله هنا ـــ بالإضافة إلى كتاب آخرين مثل: ييتش ودينس وسيرتوماس براون وكذا رواية "تريستام شاندى" لستيرن واستحق عنه الجائزة الوطنية للترجمة عام 1979. ويجدر بنا أن نورد هنا مقتطفات مما كتب خابيير مارياس عن فنه الروائي لإحدى الصحف[7]، فهو يرى أن كتابة الروايات هي "الوعى بالمخالفة "، **فللروائي رؤية غير سوية كما أن لغته غير سليمة وقد يكون ذوقه كذلك**. ونجده يعتمد كلمات إيزاك دينيسن ليؤكد أن الراوى هو الذى يتحمل كل شيء: **كل الآلام تصبح محتملة لو صيغت فى قصة أو نسجت حولها قصة**. ويأتى الآن إلى شرح كيف أن الكتابة عنده تعتبر خروجاً عن المألوف فيقول: **تشمل حتى مهمتها فى التجزيء والتصنيف المستمر الذى يخضع له جميع الأمور فى العالم، وكذا المجهود والإرهاق الناتجين عن الوقوف أمام أدق التفاصيل: لون ما أو حركة أو حوار. والمخالفة هو ذلك المرض فى الاختيار والترتيب لكل ما تلتقطه العين أو تتخيله أو ما يسكت عنه اللسان أو يتفوه به**. ولا ينسى أن يؤكد على رغبة الكاتب فى التأثير على قرائه عن طريق كتاباته حتى لو اختار ذلك الشكل المميز من الخيال.

نخلص من المقتطفات التي أوردناها إلى أن "مخالفة" خابيير مارياس تشير إلى أنه ينظر إلى الرواية باعتبارها تعبيراً عن رؤية خاصة للعالم، على الرغم من أن الجنس الأدبي الذى اختاره **لمعبر الأفق** –المغامرة– قد يبدو فى ظاهره بعيداً عن هذا الهدف. ومع ذلك، نجد بنية الرواية تعكس بعض ما جاء فى "فن الشعر"، إذ يأتى أولاً عنصر الرواية داخل الرواية كأداة فنية تكشف عن الباروديا التي يكتب بها.

فهو يعلن بهذا عن موقفه تجاه الشكل الأدبي والمادة الروائية؛ وكما ذكرنا، فإن **معبر الأفق** تضيف إلى المغامرة البحرية **لكويجان** حكايات وشخصيات أخرى لا تقل عنها روائية، وذلك فى باروديا مقصودة لأعمال بعض كبار كتاب هذا الشكل ابتداء من جوزيف كونراد حتى هنرى جيمس مروراً بكونان دويل.

ونجد فى المقام الثانى أن معالجة المغامرة تشير أيضاً إلى صنف من التنائي عما عرف بقصة المغامرات. تأسر القارئ الألغاز التى تطرحها فى حين ينتهى الراوى –في عدم اكتراث– بحل هذه الألغاز وهى الظاهرة الملحوظة عادة فى هذا النوع من الروايات. ولعلنا لا نخطئ إذا ما استنتجنا من ذلك أنه، إلى جانب قراءة اللغز، هناك قراءة أخرى أكثر عمقاً تحاول أن تعبر عن الحيرة فى مواجهة معرفة الحقيقة، كما لو كان الاستمرار فى مرحلة الحيرة، أو فى الظلام، هو

الأفضل أو على الأقل أقصى ما يستطيع أن يبلغه البشر.

إذا كنا رأينا فى رواية المغامرات منذ بدايتها حياة البشر كاستعارة، فإن التعبير الحديث الآن عن هذه الاستعارة ينبع من الموقف المتنائى للكاتب. إن العودة الظاهرة إلى أساليب شاع استخدامها مع نهاية القرن السابق وبداية القرن الحالى لا تتم فى شكل محاكاة لما كان، وإنما هو نتاج الحساسية الحديثة ومن ثم تكمن أصالة الرواية فى تلك الأساليب.

ومن ناحية أخرى، فإن بنية الرواية المقسمة إلى كتب تقدم لنا بعض الملامح التى تفصح عن ارتباط هذا العمل بالشكل التقليدى لرواية المغامرة. ومثال ذلك -وليس الوحيد- الكتاب الأول والكتاب الأخير أو الثامن، فعندما نحاول أن نبحث عن العلاقة بينهما، نجدهما يكشفان لنا عن تلك البنية المغلقة التى تقوم عليها الرواية، إذ يقوم الأول بوظيفة المقدمة فى حين يأتى الأخير كخاتمة تكشف دور الأجزاء الأربعة التى يتكون منها الكتاب الأول والتى تبدو من أول وهلة كأنما يكتنفها الغموض.

فى عام 1989 نشر خابيير مارياس كتابه **كل النفوس** وهو العمل الذى سنتناوله فى الفصل المخصص لآخر الروائيين.

الرواية القصيدة

يغطى هذا النوع من الرواية جانباً كبيراً من النتاج الروائى الحالى. والمقصود هنا هو الرواية القصيدة وليس الرواية الشعرية، إذ إن كل الرواية، حتى لو تناولت موضوعات من الواقع التاريخى، هى رواية شعرية من حيث إنها تفترض مسبقاً خيال الكاتب الذى يخترع الحكاية لغرض جمالى. كما أننا لا نقصد مطلقاً إلى الرواية الغنائية التى ليست إلا تنويعاً ذاتياً وخيالياً وموسيقياً. فالرواية القصيدة إذاً هى تلك الرواية التى تجمع على نحو فائق بين مجموعة مترعة بأهم السمات التى تميز النص الشعرى فى أسمى صوره. ويتبع هذا النموذج بعض أعمال من النتاج الروائى المعاصر.

عكف ريكاردو غوِّيون[8] على دراسة هذه الظاهرة فى الأدب الإسبانى محاولاً الربط بينها وبين مثيلتها فى أوروبا: فرجينيا وولف وهيرمان هيس وجيمس جويس ومارسيل بروست ودوروثى ريتشاردسون...إلخ، لكنه فضل أن يطلق عليها "الرواية الغنائية". ولكى يتمكن من التعرف على الظاهرة فى أحدث مراحلها الممكنة ومتابعة اتجاه تطورها، نجده يتوقف عند كتاب توضح أعمالهم ذلك: ميروه وآثورين

وأونامونو وبايي إنكلان، وكذا الرواية الأسطورية عند بيريث دى أيالا.

يتناول أول فصلين من كتاب ريكاردو غوتيون مفهوم "الرواية الغنائية"، ويتم فيهما استعراض الخصائص الرئيسية التي تميز هذا النوع من الرواية من وجهة نظر غوتيون. إن الصعوبة التي يجدها الناقد لوضع حدود للمفهوم تشير إلى أن الذاتية وإن تكن إحدى أبرز السمات المميزة لا يمكن أن تقضى تماماً على الظاهرة، ومن ثم تبدو تسمية "الرواية القصيدة" أقرب إلى الصواب إذ إنها أكثر شمولاً ولأنها تحمل إشارة إلى العناصر التي تكون جوهر العملية الإبداعية وتتوافر بصفة خاصة فى النص الشعرى.

من ثم كان يتوجب على القرن الحالى، وهو قرن الوجودية، أن يبرز فى الفن الروائى تلك العناصر التي منها الذاتية والإيغال النفسى والنبرة الغنائية والتفاصيل الداخلية والتعبير الأسطورى...إلخ، والتي يستعين بها الفن للتعبير عن الحياة الشخصية أو أسرارها أو تطلعاتها أو نزاعاتها. فلا عجب إذاً إن ظهرت تسمية جديدة تميز بها الفن الروائى المعاصر ألا وهى رواية "الظرف الإنسانى، تعبر بوضوح عن معنى قرننا الحالى. إن دراسات مثل تلك التي قامت بها دوريت كوهن(9) والتي تعنى بتحليل الأشكال الروائية التي تظهر فيها هذه المباحث حول الوجودية، قد أزاحت الستار عن خبايا السرد الأدبى المعاصر، وبالتالى فإن استخدام أساليب مثل ضمير المتكلم والمونولوج الداخلى والتعبير عن التدفق الشعورى وأحاسيس الكينونة والوجود فى العالم واللجوء إلى عالم الرمز لتشكيل ما تعجز عنه الكلمات من مظاهر الحياة والتعامل مع الأساطير وما تحويه من أسرار والتركيز على اللغة الشعرية وما تحمله من إيحاءات واستحضارات، هو مما يشيع فى الرواية-القصيدة. وإلى جانب هذه الأساليب لا بد أن نذكر المعانى الأساسية ذات الحضور الخاص فى هذا الشكل من الرواية: تصعيد الإحساس بمرور الزمن والإشكالية الوجودية: الحب والموت والشيخوخة وحتمية مواصلة الحياة وتكثيف اللحظة والسير الذاتية والذاكرة باعتبارها تخليداً ووعياً بأحداث الحياة...إلخ.

كتب ومؤلفون

نخلص مما سبق إلى ما وصلت إليه الرواية القصيدة من انتشار. فمن أكثر الأعمال شهرة فى النصف الثانى من القرن العشرين لابد وأن نذكر **سنعود إلى ريخيون** لخوان بينيت، على أن رواية **الرماح الصدئة** تحمل أيضاً بعض الملامح القصيدية الملحمية. كما تطورت كتابات بعض كتاب التجريبية فى اتجاه الرواية القصيدة ومن ذلك سانشيث إسبيسو فى روايته

نرسيس وغيلبنثو فى **النظرة** وكذلك كارلوس روخاس الذى سبق وأن تحدثنا عنه والذى نشر عام 1923 رواية **بستان الثريا** وهى رواية قصيدية يتحرك فيها كل من الجانب التعبيرى والدلالى فى عالم الرموز الذى تحركه نجوم الثريات وغيد الغروب والأسطورة التى تعنى هنا البحث عن التفاحات الذهبية، ومرور الزمن وسر الموت وسر الخلود. ويتحمل الراوى العبء الأكبر فى سرد الأحداث على مدى الفصول الأربعة التى يتكون منها الكتاب والتى تحمل العناوين التالية: "المرآة"و"المترل الريفي"و"طاقةالنور"و"ملك وكتابة"، والراوية فى هذه الحكاية هو صوت الأخ الذى توفى طفلاً، وهو الذى يتذكر أحداث الماضى فى حين يتقدم العمر بالبطل. إنها حكاية تجمع إلى جانب العلاقات المحرمة، شخصيات ضاربة فى عمق التاريخ مثل المصور العالمي بلاثكِث، وأخرى أكثر حداثة مثل لوركا ودالى، كما لو كان يشير إلى أن الفن، فى خضم تصاريف قدر الإنسان المأسوى، هو طريق الخلاص الوحيد.

لا يقف القارئ على مبرر اختيار عنوان الكتاب إلا فى صفحة 157، فى الفصل قبل الأخير، إذ نجد المؤلف يشير إلى الوجود مؤكداً: **انتهى الأمر كما بدأ، بإغواء الإنسان فى حديقة الملذات**.

وتتطور الرواية فى شكل حلم لا معقول ينتهى بإعلان ترابطه فى المشهد الأخير الذى تصحو فيه كل من الشخصيات والراوى: **وبانطلاق أكثر من حلم الأحياء، يقوم حلم الموتى بتجاوز تخوم الذكرى فى تنويعات لا نهائية**(ص235). إن القصة كلها وكذا الحياة التى تقوم بالدور الزمزى ــ الذى أسند إلى فن التصوير ــ تقدم من خلال لوحة زيتية يقوم برسمها الشقيق من خلال استعراضه خيالات الحكيم، وهى اللوحة التى تتخذ من بستان نجوم الثريا موضوعاً لها.

ومن ناحية أخرى نجد أن الكتابة تصل إلى مستوى فائق من الجودة فى رواية أنطونيو كوليناس القصيدية **رسالة مطولة إلى فرانثيسكا**. إذ تسهم ثلاثة مصادر جديدة فى تشكيل عالم الجمال الذى تحويه الرواية: سرد مترع باللمحات الطبيعية، والتعبير الغنائى عن السرد والإيحاءات المستمرة إلى أسرار الإنسان: الحب والموت والألم والزمن الماضى.

وتدور الأحداث فى منتجع بعيد فى البلقان يلجأ إليه – طالباً الراحة النفسية – البطل **يانوس**، الذى يحمل اسماً ذا جمال كلاسيكى. مع تقدم الرواية، يتعرف القارئ ماضى البطل عن طريق صوت الراوى أو ضمير الغائب وكذا عن طريق بعض الأجزاء التى تظهر من الرسالة التى يكتبها **يانوس** إلى **فرانثيسكا**، المرأة التى يرى فيها

يانوس تجسيداً للجمال والتي تتخذ أبعادها الرمزية عندما يقارنهـــا البطـــل بشـــخصية **ينيا** التي تجسد الحياة، كما أن الشخصيات التي تحيـــط بـــالبطل في المتجمـــع هـــي شـــخصيات رمزية. وتقدم لنا لعبة الرموز عن طريق الفكرة الأساسية: الذكـــرى هـــي الحيـــاة فنحـــن غير موجودين لولا الذكرى وتستمر حياتنا لأننا نســـتعيد الزمـــن.

وهناك رواية قصيدية أخرى نالت الكثير من النجاح على مســـتوى النقـــاد والقـــراء: **المطر الأصفر** لخوليو ياماثارس التي سوف نتناولها في فصـــل آخـــر الروائيـــين.

ما وراء القص أو الميتـــاقص

ترى باتريشيا ووغ أن رواية ما وراء القص هي تلـــك الروايـــة الـــتي تعمـــل بوعـــي ذاتي على جذب الانتباه لتركيبيتها الفنيـــة بهـــدف استكشـــاف العلاقـــة الحـــاضرة بـــين الخيال والواقع. في حين يرى سوبيخانو أنها تمثل بوضوح الروايـــة-الضـــد، إذ إن تســـليط الضوء على مغامرة الكتابة لا يمكن أن يتم دون النيل مـــن الســـحر الـــذي طالمـــا ســـعت الرواية إلى ممارسته على وعي القارئ. ويعتبر الميتاقص أحـــد الخطـــوط الرئيســـية المميـــزة للحركة الروائية في إسبانيا في الأعوام الأخيرة مثلمـــا هـــي الحـــال في أوروبـــا. في هـــذا النوع من الرواية يتحول النص الروائي إلى عملية بعد أن كـــان نتاجـــاً. فالســـرد يحكـــي القصة ويحكي أيضاً، فضلاً عن ذلـــك، كيـــف تتـــم حكايـــة تلـــك القصـــة. وجـــاءت الميتاقصة كنتيجة لمراجعة بويطيقا الفن الروائـــي للواقعيـــة والطبيعيـــة في القـــرن التاســـع عشر. ونعود إلى سوبيخانو فنراه ينقل هذه البنيـــة الروائيـــة إلى عـــالم المدلـــولات عندمـــا يحدد البحث عن معنى الوجود من خلال معنى الكتابة كهدف رئيســـي لهـــذا النـــوع مـــن الكتابة. ولعل رواية **كيف تكتب الرواية** لميغيل دي أونامو مـــن أكـــثر الأمثلـــة توضيحـــاً لهذا المعنى. ومما وصفت به الميتاقصة أيضا هـــو أنهـــا كتابـــة الأدب داخـــل الأدب، وهـــي تسعى في جلاء إلى اللجوء إلى السخرية وإلى الاتفاق المازح مـــع القـــارئ. وقـــد عـــبرت عن هذه الخصائص روايات مثل **الدهاء** الصادرة عـــام 1982 لكاتبـــها خـــوان أورتيلانـــو أو **الحرية الوحيدة** التي صدرت في نفس ذلك العـــام للكاتبـــة مارينـــا مـــايورال. غـــير أن روايات المرحلة الثانية في كتابة لويس غويتيسولو تكتسي أهمية خاصـــة في هـــذا الصـــدد. وهي سلسلة الروايات التي بدأ كتابتها عـــام 1963 تحـــت عنـــوان: **تضـــاد** وهـــي تضـــم روايات **تعداد** (1973) **ودرجات خضرة مـــايو حـــتى البحـــر** (1976) **وغضـــب أخيـــل**

(1979) و**نظرية المعرفة** (1981)، حيث يقدم لنا الكاتب نظريـــة أصيلـــة للروايـــة داخـــل الخطاب الروائى الذى لا يفتأ يتنـــاول علـــى التـــوالى العلاقـــات بـــين الواقـــع والأدب، والكاتب والعمل، والرواية والقارئ. وبالتحديد، فإن علاقة الكـــاتب بـــالعمل تعـــد نـــواة موضوع إحدى أهم الروايات التى لا تنتمـــى إلى سلســـلة **تضـــاد**، وهـــى روايـــة **آثـــار اللهب المتباعد** التى صدرت عام **1984**. وهى الرواية الـــتى تـــأتى كمـــا يـــرد فى ختامـــها كـــ: **قصـــة حيـــاة يرويـــها آخـــر**. والمقصـــود بـــالآخر هنـــا هـــو التبـــاعد أو التبـــاعدات الواضحة التى يقوم بها الكاتب المستتر على لســـان أبطالـــه الذيـــن يتـــوالى ظـــهورهم فى القصة. فداخل هذه البنية ذات الأصوات المتعددة يتم التـــأكيد علـــى هـــذا المعـــنى. ففـــى الفصول الأولى – الفصل الأول يبدأ بهذه الجملـــة التخمينيـــة: **نحن من أكون؟** – يحكـــى لنا ضمير المتكلم حكاية(أ) رجل الأعمال اللامع الذى لا تلبـــث صورتـــه هـــذه أن تـــزول مع توالى ما يحكيه للقارئ عن ذكريـــات ســـنوات دراســـته الجامعيـــة أو عـــن طفولتـــه وغيرها من الأحداث التى عاشها بوعى مشتت بين الألمعية والجنون. وبـــدءا مـــن الفصـــل السادس، يتحول البطل وراوى القصة إلى صـــورة عكســـية لـــ (أ) إذ يصبـــح رجـــلا وحيدا متخصصا فى الكتابة عن مفهوم الدناءة ويقرر البـــدء فى مشـــروع إنســـان جديـــد بالخروج من عزلته والتمتع بما تمنحه الحياة وكذا كتابة روايـــة يحـــاول أن يســـتعيد فيـــها التجارب الضائعة، ويظهر فى ذلك الوقت بين أوراقه مخطوط عـــن حيـــاة بطلـــى الروايـــة الأولى والثانية: وهو بـــالتحديد الكتـــاب الـــذى كـــان (ب) ينـــوى كتابتـــه. ويعـــترى الاضطراب صوت الرواى ممـــا يـــؤدى إلى انتـــهاء الكتـــاب بهـــذا التســـاؤل: **هـل كـان بوسعك عمـل شئ آخر مع كونـك كتابـاً بـلا نهايـة؟ ...أنـت الآن كتـابك، ذلـك الكتـاب الـذى لابـد أن يشـرح كـل شئ للجميـع وخاصـة للمؤلـف، كـل مـا يحتـاج الكاتب أن يعرف عـن نفسـه وعن العالم الـذى يعيـش فيـه.**

إن تعريف الكتابة بالكاتب نفسه يبدو كلمحة من خلال العنوان **آثار اللهب المتبـــاعد**، كما لو كان ما يحكى لايعدو كونه آثار نيران الماضى الذى يتباعد بفعل الزمن. وهو التبـــاعد الذى تقاس المسافة فيه بالساعة الزمنية. والذى هو دافع الراوية لكي ينهي الحكايـــة مؤكـــداً لنفسه: **حياتك قصة يرويـها آخر، وعندما تنتهى الكلمـات، تكون النهايـة**. إن حكايـــة غويتيسولو فى اعتمادها التفرد الشكلى للأصوات والشخصيات انعكـــاس لفكـــرة الكـــاتب وكتاباته التى تنتهى بتقديم صور الموت المقبضة.

يربط داريو بيانويبا[10] هذا الفصل بأحد أهم عنـــاوين الميتـــاقص، وهـــو **إصحاحـــات من سفر الرؤيا** (1977) لغونثالو تورنتي بايســـتير، ويؤكـــد أن كتابـــة هـــذه الروايـــة لم تتزامن اعتباطا مع مجلـــده **دون كيخوتـــه كلعبـــة** الصـــادر عـــام 1975. فنجـــده يـــورد كلمات البطل الذى هو راو غير مسمى مع بعـــض المعلومـــات عـــن حياتـــه وشـــخصيته وتلك الفتاة الروسية التى تدرس أعمالـــه وتعيـــش معـــه: **مجموعة كلمات، سأكون فيها أنا نفسي كلمة بدوري، مكشوفة أوراقي أى بتكرار التنبيه إلى أن هذا خيال لفظي وليس قصه حقيقية بأية حال ولا حتى محتملة.** نشـــهد فى الفصـــــــول الأولى تشكيل مسرح الأحداث ، وتلك المدينة اليهودية وكذا الشخصيات الـــتى تقطنـــها والـــتى يبرز من بينها الراوى والفتاة الروسية.يرى بيانويبا فى هذه الرواية النمـــــوذج الـــذى يجـــب أن يحتذى لما يجب أن تكون عليه بنية المزحـــة والميتاقصـــة.

رواية السيرة الذاتية أو المذكـــرات

يتضح الطابع الوجودى الذى يميز الأدب فى القرن العشـــرين، فى فـــن الروايـــة، مـــن خلال كثرة الأعمال التى تحمل طابع السيرة الذاتية. ولا أحد بداً من إضافـــة لفـــظ طـــابع إلى عبارة السيرة الذاتية نظراً لصعوبة الفصل النـــهائى فى ماهيـــة الســـيرة الذاتيـــة[11] الـــتى تتمتع بتاريخ طويل فى الآداب الغربية، هذا إذا ما نحينا جانباً الازدهـــار الـــذى حققتـــه فى عصرنا، وفى الواقع، فإنه لمن المقبول عمومـــاً أن تكـــون الســـيرة الذاتيـــة ظـــاهرة غربيـــة بصفة خاصة نظراً للطابع الفردى الذى يمـــيز ثقافتنـــا.

ومن ناحية أخرى، نجد أن الدارسين أشاروا إلى **الأصـــل المـــزدوج** للظـــاهرة: تأثـــير المسيحية وتأثير فردية النزعة الإنسانية في الفن. إن ممارسة حســـاب الضمـــير الـــذى يعـــود إليه الزهد المسيحى والاعتقاد فى كرامة الإنسان وفى الأخـــوة وفى المســـاواة بـــين الجميـــع أمام الله، كل هذا أسهم فى ظهور أعمـــال مثـــل **اعترافـــات القديـــس أغســـطينوس** أو **كتاب حياتها** للقديسة تيريسا دى أبيلا، وتحمل طـــابع الســـيرة الذاتيـــة والبحـــث، علـــى الرغم من أنها لا تهتم بقصة حياة الفرد بقدر ما ترســـم دوره، ولـــذا، وجـــب اللجـــوء إلى المصدر الثانى للظاهرة وهو تأثير الاتجاهات الحديثة فى التاريخ الثقافى لأوربـــا ومـــن ذلـــك العلمانية والفردية على وجه الخصـــوص، حـــتى نتمكـــن مـــن فـــهم بتيفنوتـــو تشـــيليني وروسو، وهى الفردية النابعة من فردية عصر النهضة وإن كـــانت ســـتتبلور تحديـــداً مـــع

الاتجاهات الفلسفية الخاصة بالقرن الثامن عشر وعلى الأخص مع التركيز على "الأنا" في مرحلة الرومنطيقية.

على أن بعض الدوافع العقلانية مثل حالات الحاجة إلى تبرير النفس أو تحديد الحقيقة وتصحيح أو تعديل أو تفنيد الحجج الخادعة، التي لا تأتي أبداً في صورتها المجردة وإنما ممزوجة بالتفاخر أو الانتقام أو الرغبة في المدح بادعاء تقديم فائدة ما للقارئ إلى جانب السيرة الذاتية، كافة هذه الدوافع تبرر كتابة السيرة الذاتية جنباً إلى جنب دوافع أخرى تحمل الطابع العاطفي مثل استعادة أو إحياء الزمن الضائع في محاولات يائسة لقهر الموت أو التوصل إلى سر الوجود وذلك عن طريق اتباع حياة ما أو نهج ما قد يكون حراكه زجراجياً أو قد يتقهقر إلى الخلف رغم أنه يثبت أن "الأنا" تظل بلا مساس. ويجب أن نضيف إلى كل ما سبق أننا اليوم نشهد نشأة أسطورة جديدة من الكتابة ترى في هذه "الأنا" الأخيرة الملجأ والأمان من حالة القلق والانعزال التي يعاني منها العصر الحالي.

إن امتزاج الدوافع في عملية تفسير ماهية السيرة الذاتية الآن من شأنه أن يؤدي إلى طرح تساؤل آخر وهو: علاقة هذا الشكل من الكتابة بالمذكرات، إذ لا تكاد توجد حدود فاصلة واضحة بين هذين المغايرين، أو علاقته بـ "التأريخ" أو باليوميات الشخصية، على الرغم من أن هذا الأخير يأتي بفروق خاصة به مثل انعدام المسافة الزمنية بين الحدث وعملية كتابته أو عدم ترتيب ما يكتب، وهما الظاهرتان اللتان يصعب قبولهما في رواية السيرة الذاتية. إن دراسة "التبئير" في هذه الأعمال هو ما يساعدنا على تحديد الفروق ووضع الحدود الدقيقة بين كل هذه النماذج.

خوان غويتيسولو:

تندرج رواية **في ممالك الطوائف** (1986) لخوان غويتيسولو في تيار ذيوع السيرة الذاتية، وهي الرواية التي تعد تكملة لكتابه **منطقة محظورة** (1985) والذي تناول فيه الكاتب المرحلة الأولى من حياته. وتقارب رواية **في ممالك الطوائف** فترة محددة من حياة الكاتب، تلك التي تشمل أواخر الخمسينيات وكل عقد الستينيات وأوائل السبعينيات، وتتألف من سبعة فصول سعى فيها غويتيسولو إلى سرد الحكاية معتمداً بنية تخدم المغزى، وهو ما سوف نحاول أن نستجليه.

يمازج ترتيب الفصول بين معيارى الزمن والموضوع، مع اختيـار بـؤرة دلالية لكل فصل تساوق الفترة التى يتناولها، على أن تكشف فى ذات الوقت الجوانب المختلفة لتلك التساؤلات الحائرة حول هوية الكاتب والتى تعنى بالجانبين الأساسيين اللذين يشكلان الشخصية: الجمالي والأخلاقي. ولا يعوق أسلوب ترتيب المادة الروائية وجود الكثير من الاستطرادات التى يتطلبها ترابط الفكر أو التى تخدم تداعيات المنطق والتى من شأنها أن تخدم التوتر التعبيري.

على هذا النحو، تواجَه المشاكل التى تفرضها الطبيعة الخاصة لكل سيرة ذاتية: فرض ترتيب معين على التدفق الملح للذكريات حتى وإن أتى على حساب عنصر الصدق فيها أو رفض هذا الترتيب الذى لا يتناسب مع التجربة الحياتية الواقعية مع ما قد يؤدى إليه من عدم وضوح الحكاية. وقد اختار غويتيسولو الفرض الأول.

ويرتكز موضوع الفصل الأول، الذى يحمل عنوان"سارق الطاقات"، على النشاط السياسى للكاتب فى مناهضة حكم فرانكو وعلاقته باليسار الأوربى ومنه الفرنسى على وجه الخصوص واتصالاته بأعضائه. وقد بدأ هذا الفصل -الذى انطلق من نقطة إقامة الكاتب فى الشارع الباريسي الشهير بوازونيير، يوم 15 سبتمبر 1956- بداية أقرب إلى المذكرات منها إلى السيرة الذاتية، ومع ذلك تطفو على السطح فى هذا الفصل بعض النقاط المميزة للكاتب: تدخل الماضى الذى يُروَى انطلاقاً من حاضر مختلف وهو ما يصعب التخلص منه وكذا الالتجاء إلى الوثائق -مقتطفات من مقالات وتحقيقات - لإعادة تشكيل ذكرى الماضي المعيش، واستخدام المفارقة لخلق مسافة بين الكاتب وما يكتب.

وفى البداية، يأتى استخدام ضمير المتكلم -القانون التقليدى فى السيرة الذاتية - بهدف أساسى هو الشهادة على الأحداث المعيشة. وتصطبغ القصة الخارجية بالموقف الذى يتخذه الراوى وأحكامه النقدية وحرصه على أن يكشف للقارئ صدق وعوده الثورية. وفى مقابل هذه القصة الأفقية، نجده يستخدم فى الفصل الأول أيضاً ضمير مخاطب سردياً يقوم بمهمة البحث بين التناقضات الشخصية للراوى-البطل من أجل إيجاد تلك الحاجة إلى الصدق مع النفس، وهو الامتداد الذى يأتى على صورة "أنت" يحاور ويتحدى ليحقق توازناً بين ما يروى أحيانا ويقدمه فى أحيان أخرى فى صورة شخصيات أدبية -لارا وبلانكو وايت - تمثل مواقف تقضية تجاه هوية إسبانيا فى

بعض المراحل الفاصلة من تاريخنـــا. ولا يخلــو الفصـــل مـــن بعـــض المواقـــف الطريفـــة والمسلية، مثل العشاء الذى أعده غويتيسولو فى مدريد مـــع زملائـــه فى الحـــزب بمناســـبة زيارة سيمون دى بوفوار، والذى استبعدت الزوجات منه مما أثـــار اعـــتراض دى بوفـــوار على السلوك الذكرى المتحـــيز للتقدميـــين الإســـبان: **ولكن ما هذا؟ أتدّعون مناهضة الفاشـية وتـترکون نسـاءکم في البيـوت كمـا لـو كـن خادمـات؟ إن هـذا لشـيء لا يصـدق حقـا!(ص43)*** .

تمثل العلاقات الأدبية التي أتيحت لغويتيســـولو مـــن خـــلال عملـــه كقـــارئ في دار نشر غاليمار نواة موضوع الفصل الثانى مـــن الكتـــاب. إن معرفتـــه وصداقتـــه لســـارتر وفيتوريني وكامو وفوكنر وكينو..إلخ، وآراءه فيـــهم وطرائـــف عملـــه الأدبي في بـــاريس والمعلومات التي توضح إلى أى حد وصل الجهل بأدبنا في البلد المجـــاور -بمناســـبة افتتـــاح فيلم NAZARIN للويس بونيويل ذكر أحد النقاد أن غـــالدوس هـــو كـــاتب مكســـيكى - كل ذلك يمثل إطاراً مناســـباً لأن يعـــرض لنـــا مـــن خلالـــه دوره في اختيـــار الأعمـــال الإسبانية التي تتم ترجمتها إلى الفرنسية عن طريق دار غاليمار للنشر، وهـــو يعـــترف بـــأن اختياره للأعمال كان يخضع لمعيار ميوله السياســـية. ويظـــهر في هـــذا الفصـــل جـــانب جديد للراوى: ضمير مخاطب -من خـــلال إضافـــات تكتـــب بحـــروف مائلـــة - يـــهتم بالتأمل فى ماهية الأدب ومســـتقبل العمـــل الأدبي أو مســـتقبل الكـــاتب وذلـــك دون أن ينفصل عن التأمل فى أفق مرحلته أو عن مغامرته هـــو كإنســـان.

يخصص الكاتب الفصل الثـــالث المعنـــون بـــ"أرض الشـــاعر" لتلـــك المبـــاحث في الأدب والوجود وما بينهما من تداخلات ولعلاقته بجينيـــه وأهميتـــه في أعمالـــه: **إن معرفة جينيه عن قرب هي مغامرة لا يسـتطيع أحـد أن يخـرج منـها كمـا دخلـها: فعلـى حسـب المواقـف نجـده يفجـر التمـرد أو اسـتعادة الوعـي أو الاهتمـام بـالإخلاص والتخلى عن المشاعر والأهواء القديمة والانفصال عن الجـذور والفـراغ الموحـش، بل وحتى الموت الجسماني، وإذا كنت في شبابي قد قلدت بطريقة واعيـة نوعـا مـا بعض النماذج الأدبيـة الأوروبيـة والأمريكيـة، فقـد كـان هـو حقيقـة، التأثـير البـالغ**

---

*"Mais Voyons, Vous dites que vous etes des antifascistes, et Vous laissez quand - meme vos femmes au foyer comme S'il S'agissait de Bonnes. C'est vraiment incroyable!"

الوحيد الذى وقعت تحت طائلته من وجهة النظر الأخلاقية. فقد علمنى جينيه أن أتخلص في أناة من تفاهتي الأولية ومن الانتهازية السياسية ومن الرغبة فى الظهور فى الحياة الأدبية والاجتماعية، لأركز اهتمامى على ما هو أعمق من ذلك وأصعب، أي الوصول إلى تعبير أدبى خاص بى وتحقيق صدقى الذاتى. فبدونه ربما لم أكن لأملك القدرة على أن أكتب كل ما تلا انتقام دون خوليان.

وتتنازع القارئ وجهتا نظر: الرغبة فى التعرف على ما كان من الحياة الشخصية للكاتب بكل ما عرف عنه من صدق وجرأة وهو ما نجده فى الفصلين الخامس ("مونيك")، والسابع ("ليس كل ما يلمع عربياً")، وكذا الاهتمام بالتعرف على زمن ليس بالبعيد يخضع لتفسيرات مختلفة يرويه فى هذه الحالة شاهد تنقل بين مختلف مسارح الأحداث خاصة تلك المتعلقة ببعض المعلومات عن التطور. بالنسبة لوجهة النظر الأولى - الحياة الخاصة - نجد أن قصة غويتيسولو تجعل القارئ شريكا مبدئيا فيها وتخدم إعجابه بما يتنافى مع الأخلاق، إذ قد يفسر حب الاستطلاع بأنه بحث عن دور الطمأنة الذى تؤديه السير الذاتية عندما توضح أن لكل إنسان نقاط ضعف تسهم إلى جانب نزاعاته الداخلية فى التعريف بذاته وهى الذات التى تهتم، وسط التناقضات، بالبحث عن الحقيقة الأخيرة للكائن رغم أن الطريق شائك، عبر الشذوذ الجنسى مثلاً، وذلك فى محاولة يائسة لأن يتحول غير الأخلاقى إلى مصدر حيوى للمعرفة. أما وجهة النظر الثانية والتى تفسر السير الذاتية ووظيفتها التاريخية فتظهر، كما سبق وأن ذكرنا، فى الفصول الأولى وكذلك فى الفصل الرابع ("قط شارع بيار الأسود")؛ وأخيراً، في الفصل السادس ("آلة الزمن"). يركز فصل "القط الأسود"على مساوئ ثورة كوبا خاصة بعد قضية باديا وعلى مشروع مجلة"ليبرى"(حُر) الذى لم يتم، كما يشمل هذا الفصل أيضا الكثير من المعلومات عن عالم الكتاب والمفكرين اليساريين في أمريكا الجنوبية، في حين يتناول فصل "آلة الزمن" مساوئ الشيوعية فى روسيا:

إن أهم كشف تم فى العقود الأخيرة هو، كما كتب ماكسيمى رودينسون على نحو صائب، أن الثورات نسبية وأن الكفاح الأخير يبتعد بلاحدود كلما اعتقدنا إننا نقترب منه، بحيث أنه طالما وجدت الشيوعية فإنها لن تقضى على الاستغلال أو القمع وإنما تعيد تشكيلهما وقد تزيدهما حدة أحياناً(ص290).

وفى إشارة غويتيسولو إلى موضوعات أساسية من عصرنا الحالى تفسير لراهنية الكتاب، غير أننا نجد أنفسنا أمام تساؤل عن مدى استمراريته، فيجيب التاريخ بأن

أعمال السيرة الذاتية الكبيرة هي التي كتب لها الخلود أو تلك التي نجحت في تقديم العالم الداخلي لكاتب كبير. والهدف المزدوج الذى يرمى إليه غويتيسولو: الاهتمام بالصدق في مواجهة"الأنا" المبدعة، ثم إرادة القطيعة بحثاً عن الأصالة التي تنفح بجمال فعاليته الأدبية معنى، وكلاهما يتناسب ونبرات السيرة الذاتية كما فى مثل حالة رواية **فى ممالك الطوائف** من حيث القيمة الأدبية المضمونة للعمل من ناحية، ثم من حيث إنها مرآة للفرد نفسه، أي للذات الإنسانية على وجه العموم.

غير أن هناك سبباً آخر قد يسهم فى بقاء هذا العمل، وهو أن كل عمل يتناول السيرة الذاتية يحمل في طياته أسطورة نرسيس، فهى أشد الصور ملاءمة لالتقاء الكاتب والقارئ، فإذا كان الكاتب يرى في سيرته الذاتية حاجة إلى أن يتأمل نفسه، فإن نفس هذه الرغبة التأملية هى التي تدفع القارئ لقراءتها. فالمؤكد أن وجهه هو الذى ينعكس على صفحة ماء هذا الأدب.

رفائيل ألبرتى

فى عام 1977، نشرالمجلد الثانى من مذكرات الشاعر الإسباني الكبير رفائيل ألبرتى الذي كتبه بالطريقة التقليدية (**الأيكة المفقودة**، الجزء الثانى، دار نشر سيس بارال سلسلة – المكتبة الموجزة –، برشلونة، 1987،379 صفحة). وتظهر فى هذا الجزء الثانى من مذكرات رفائيل ألبرتى اثنتان من أبرز خواص أعماله الشعرية: نثره الجميل، الذي كتب عنه خوان رامون خيمينث –فى رسالة وجهها إلى ألبرتى بتاريخ 31 مايو من عام 1925 حين قرأ القصائد الأولى من ديوان بحار على اليابسة-: **إن مجموعة "الميناء"–التى اخترتها أنا من الديوان لقراءتها– هى شاطئ، كخليج قادس، تهب عليه موجات لا تنتهى من الجمال، وبها تنوع معجز من الزبد والعبق والموسيقى. لقد ارتقيتَ إلى الأبد محراب الجمال يا عزيزى ألبرتي الباسم.** ثم ميل الكاتب المستمر إلى العودة إلى جذوره وهو ما يشرحه ريكاردو سينابرى فى دروسه عن شعر ألبرتى ("شعر رفائيل ألبرتى"، جامعة سلمنكا،1977) مشيراً إلى معنى وعنوان هذه المذكرات، **الأيكة المفقودة** (ص85 – 86)؛ وهو ما يؤكده الكاتب عندما صرح بأن **كتابة المذكرات تعنى استدعاء المقومات القريبة أو الخفية المدفونة فى تلك (الأروقة) – ماتشادو – السرية، حيث تتجول دون أن تنام أو، على العكس، ترقد فى حالة استلقاء فى انتظار البعث**(ص320).

والكتاب يقارب الفترة ما بين1931 و1987، الأساسية ولا ريب في حياة ألبرتي. ويتناولها في فصلين: الثالث (لأن الأول والثاني ينتميان إلى الجزء الأول من **الأيكة المفقودة**) يتناول السنوات من 1931 و1977، في حين يختص الفصل الرابع بالفترة من عام1977 -تاريخ عودته إلى إسبانيا- وحتى عام 1987. وتسبق الكثير من الفصول مقدمات بحروف مائلة لها وظيفتان أساسيتان: شرح وجهة النظر والمنظور الذى يتم من خلاله السرد — ومن ثم فإننا، في مقدمة الفصل الأول، نجده حين يشير إلى ذكرياته عن الحرب الأهلية، يعتذر عن أنه يقدمه من خلال ما رآه هو، دون أن يلجأ إلى أية مستندات – وكذا نقل القارئ إلى الجو أو الحالة النفسية التي يستدعي من خلالها ذكرياته.

والنبرة التي تهيمن على العديد من الفصول متباينة وتتراوح ما بين السرد التسجيلي لذكريات ومعلومات عن الشعراء أو الأصدقاء وحتى الاستحضارات الشعرية البحتة. ويكتب ألبرتي دائما متنائياً عما يؤلف، لكن هذا التنائي يأخذ في الانحسار مع تقدمه في العمر.

فنحن نعرف الكثير من التفاصيل وخاصة الترسبات التي خلفتها في ذاكرته رحلته إلى روسيا. ثم إقامته في المكسيك في السنوات التي سبقت الحرب الأهلية. ونعرف أيضاً كيف عاش آل ألبرتي أيام الحرب الأهلية الأولى في جزيرة إيبيثا، وكذلك ذكرياته عن خوسيه إيريرا بيتيرى وسيرّانو بلاخا كشعراء حرب، وما احتفظ به من ذكرياته عن ميغيل إرناندث. وعلى الرغم من قلة عدد الصفحات التي يخصصها لإقامته في الأرجنتين، يهمنا أن نذكر ما ورد فيها عن لقائه برامون غوميث دى لاسيرنا أو خوان رامون خيمينث أو بابلو نيرودا. تأتي بعد ذلك روما وحياته في حي "تراستيفيري" لتحتل الجزء الأخير من هذا الفصل الثالث الذي كتبه دون ترتيب زمني محدد وإنما وفقا لتداعيات الذاكرة. في صفحة 168، يقول: **يشق علي الآن، وأنا في هذه المرحلة المتقدمة من العمر، أن أتحكم في ذاكرتي أو أحتفظ بترتيب الأحداث أو إدراجها داخل قصة مؤلفة ليخرج لنا في النهاية فصلاً واضح المعالم.**

يبدأ الفصل الرابع بإبراز حدثين سبقا عودته إلى إسبانيا: تقديمه إلى ملكي إسبانيا في مقر السفارة بروما وافتتاح عرض مسرحيته (المسخ) في مدريد. باستثناء ذكرياته عن الحملة الانتخابية كمرشح للحزب الشيوعي الإسباني عام 1977، تدور أغلب الفصول حول تذكر الماضي عندما يعود إلى أماكن سبق وأن تردد عليها وترتبط بصداقات انتهى زمانها: غرناطة

وغارثيا لوركا مثلاً، وكذلك مسرح أحداث طفولته وذكرى أيامها،كما نجد مساحة نتعرف من خلالها على النشاط المتوهج لألبرتي في عقد الثمانينيات. فقبيل نهاية **الأيكة المفقودة**، وفي صفحة 344 تحديداً، حين يذكر أنه كتب الفصل الأول منها في يوم 11 نوفمبر 1984، أي قبل أن يتم الثانية والثمانين من عمره بشهر واحد، نجده يقول أيضاً إنه لايزال أمامه أمور كثيرة ليتذكرها، ويعلن في نفس الوقت عن محتوى **الأيكة الثالثة** : **كان يجب أن أكتب فصولاً أكثر تفصيلاً عن حربنا الأهلية وانضمامي إلى الحزب الشيوعي الإسباني وعن "مسرح الضرورة" والكثير عن الأعوام الأربعة والعشرين في المنفى، في الأرجنتين وأورجواي أو الأربعة عشر عاماً من الحياة في روما، فأنا أيضا أريد أن أترك شهادة-بعبارة بابلو نيرودا- على "أنني عشت" ...وعشت كثيراً، كثيراً جداً.**

وعلى الرغم من أن ألبرتي قد نبه إلى وجود بعض الفجوات في الجزء الثاني من مذكراته وأن حياة الكاتب تهم القراء، فقد ترك تراثاً مكتوباً يتناول فيه مظاهر غير معروفة من الحياة الأدبية والفعل الأدبي ورجالات الأدب ومعاصريه، وهو ما نجح في تقديمه بلغة راقية، بالغة الجمال، وهي العناصر التي نرى أنها تحوي أسمى قيمة ويكتب لها البقاء.

كارلوس بارّال:

نشر كارلوس بارّال عام 1988 رواية **وقت الساعات الآزفة** عن دار نشر توسكتس(برشلونة)، وهي الجزء الثالث الذي تناول فيه سيرته الذاتية إذ كان قد كتب قبل ذلك **سنوات التوبة** وتلتها **السنون بلا إذن** ثم جاءت **وقت الساعات الآزفة** لتحصل على جائزة "كومياس" للترجمة والسيرة الذاتية والمذكرات.

ولد كارلوس بارّال في برشلونة عام 1928 وتوفي 1990، وهو من الأسماء المعروفة في الحياة الثقافية الإسبانية من خلال عمله في مؤسسة سيس بارّال للنشر في البداية ثم مع ناشري بارّال بعد ذلك ، وبالطبع من خلال دواوينه الشعرية التي جمعها في مجلدي "تصور وهروب"، الذي نشر عام 1966، و"ربا وتصورات"(1979)، فضلاً عن ديوان"دروس الأشياء" وكذلك من خلال فنه السردي الذي اكتمل بروايته الوحيدة **العقوبات قبل الأخيرة**، هذا إذا ما نحينا جانباً كتابته المذكرات.

وقد استلهم الكاتب عنوان روايته **وقت الساعات الآزفة** من البيت التاسع عشر بعد المائة من الكتاب الثاني لأوفيد، **التحولات** (أو **مسخ الكائنات**، في ترجمة د.

ثروت عكاشة)، الذى يشير إلى أسطورة فـــايثون[12]؛ كمـــا يظـــهر في الكتـــاب نفســـه موضوعان استقاهما من هذه الأسطورة: مرور الزمن والبحـــث عـــن الهويـــة؛ فعلـــى الأول ينهض الكتاب فى أساسه، فى حين نجد أن الموضوع الثانى قد تناولـــه فى الكتـــب الثلاثـــة.

ويعترف باراّل بأن أسطورة فايثون هى من أشد مـــا أثـــار اهتمامـــه، إذ يمكـــن مـــن خلالها أن نرسخ فى الثقافة الأوربية العلاقة الكائنة بين مســـيرة الحيـــاة ومـــرور الزمـــن[13]، وهو يحدد الفارق كما فعل كتاب آخرون فى أوائـــل القـــرن الحـــالى متـــأثرين ببرغســـون وألمعيته، وبين زمن الحياة وزمن الإنسان والزمن فى حد ذاته. وقـــد شـــغلت العلاقـــة بـــين هذه الأزمنة الثلاثة فكر باراّل ودفعته إلى الاهتمام بما يســـميه"الكارثـــة الكـــبرى"، وهـــى انتهاء زمن اليـــوم.

فى هذا الجزء الثالث من مذكراته، لا يقترب باراّل من النهاية وإنمـــا يـــرى ضـــلالات الطريق متبعاً نموذج الأسطورة، حينمـــا يســـتمع فـــايثون إلى نصـــائح الشـــمس ويـــدرك استحالة الالتزام بها: تكون الساعات سريعة طالما نعيشها وفى المقـــابل نجـــد أنهـــا تخضـــع لفجوات زمنية متساوية حسب الشهور والسنين. ويشغل بالـــه معيـــار وجـــود الكـــائن فى العالم، الذى هو نفسه معيار غير متساو ولاعلمـــى ومتنـــاقض.

استئناف مغامرة المـــاضى

يرتبط موضوع مرور الزمن بالهوية الشـــخصية الـــتى تبحـــث عـــن ذاتهـــا متذكـــرة أحداث حكايتها، وهو ما يشار إليه فى الصفحة الحادية عشرة من هـــذه الســـيرة الذاتيـــة. وتمثل الذاكرة الموضوع الأساسى للفصلين الأول والأخير من هـــذا الكتـــاب وهـــى تقـــدم على حالها تماماً كما هى داخل النفس: خاضعة للتشويه الذاتى الـــذى يقـــوم بـــه الخيـــال الذى يتكثف مع ازدياد البعد عن زمـــن الحـــدث.

ويظهر أيضاً فى الفصل الأول عام 1962 كعام بداية الفترة التى تمتد حتى عام 1980 عـــبر فواصل محورية ذات مغزى: 1968 و1975، وقفات يعترف الكـــاتب بأنهـــا ترتبـــط بحياتـــه الشخصية. مع ذلك، فإن التعريف بالزمن لا يستطيع بالضرورة التعريف بالشخصية التى تبـــدو دائماً ضائعة وسط الضباب، ولا نتمكن من التعرف عليها إلا من خـــلال أهـــم الأحـــداث الخارجية المثيرة: الاعتداءات السياسية، ورسم الخطط لنشر أعمال الروائيين الشبان، ورحـــلات إلى أوربا وأمريكا، وكذا لعبة معابثة ومحاورة الكتاب والنقاد.

لا تستطيع مسارح الأحداث اليومية، مثل مكتبه فى دار النشر سيس بارّال وذلك المكان الأسطورى المسمى"كالافيل"، المتشابك مع تاريخه، أن تجلو الشكوك فقد كتب[19]: **لازلت ذلك الكائن المتعدد الذى يحيره تاريخه على مدى كل هذا الزمن.**

وتتصدر كل فصل من فصول الكتاب العشرة أبيات من أسطورة أوفيد، تلخص ما ترمى إليه دون أن تلتزم التوافق مع تطور أحداث الأسطورة وإنما مع عملية إعادة الخلق الأسطورية التي يقوم بها الراوى. ففيها يتكاثف الشعور بالألم لضياع الوقت وكذا لتبرير مسيرة حياة براقة ولكنها فى نفس الوقت فردية ومنغلقة. ونشير هنا إلى طريقته فى التصدي لفعالياته الجديرة بالإشادة فى مجال النشر وكيف يضع هذه المغامرة فى مرتبة التجربة الوحيدة التي تستحق الإعجاب فى الحياة الأدبية فى إسبانيا خلال الستينيات. فى الوقت الذى نجد فيه كاستيليت، فى كتابه الأخير، **مسارح الذاكرة** يعترف بإخفاق مغامرة اعتمدت دوافع عدة لا تمت للأدب بصلة. ومع ذلك نجد كتاب بارّال، خاصة فى فصله الثانى، يقدم لنا تمجيداً لمجموعة "فورمنتور" التى تمكنت حينئذٍ من لم شمل ثلاثة عشر ناشراً ذا شهرة عالمية وجيشهم الجرار من الكتاب والنقاد. فالقارئ بوسعه أن يستنتج من وصف بارّال كيف كانت تلك المجموعة تتحكم فى المعرفة بما كان يكتب فى إسبانيا موجهةً إياه في اتجاه واحد بعينه. واستعارة صورة المسرح، فى هذا الفصل على وجه الخصوص، مترعة بدلالات هامة: **كنت على وعى تام بمدى ما لموقفى من صبغة مسرحية في جميع الأحوال(ص 49) لقد تحدثت عن مسرح أحداث ولم يكن ذلك اعتباطا. أعتقد أننا جميعا كنا نعي أننا نؤدى حركات مسرحية(ص48)، وهذا المسرح الدائرى كان يشترك فى محوره مع دوائر أخرى كانت تدور مستقلة بنفسها وبإيقاعها(ص53)**،..إلخ.

يبدأ منحنى النهاية فى الظهور ابتداءً من الفصل الثالث عندما يغزو الفساد صور الحياة فى دار النشر وهو ما ينتهى بانفصال بارّال عن مجموعة سيس. وتعد جائزة"المكتبة الموجزة" للأدب من أبرز إنجازاته.

ذوبان أسطورى وزمن معيش

وتبرز المذكرات، في إيقاع سريع، أحداثاً أخرى تقدم لنا حياة البطل كعرض تبدو فيه مبررات التمرد وكأنها من صنع الخيال فى بعض الأحيان: **بين كئوس**

ومناقشات لا تنتهي. وذكر حادثتي انتحار الشـــاعرين أنطونيـــو كوســـتافريدا وغـــابرييل فيرّاتير، في الفصل السادس، يوجه المذكرات أكثر فأكثر نحو رمزيـــة الأســـطورة، وبصفـــة خاصة ضياع الزمن الإنساني وانقضاء ســـويعاته الســـريع.

ويتحول موضوع اعتلال صحته، في الفصل الثامن، إلى دراما قادته إلى حالة من الانهيـــار وافتقاد الأمن: **كنت أشعر بأنني أطفو فوق الانتقالية التامة**(صفحة 241). ثم ينهي الفصـــل مؤكداً: **غياب وعي المُلح بذاتي، ذلك الفراغ المكاني الذى كان بدأ بالأحابيل الخطرة والحسنة النية لأوكيرويه ابنة القنطور** (ص251). على أن تحول شخصيته، في الفصل التاسع، لا ينتهي بتحقيق الاستقرار أو النظام في حياته أو بتصميم مشروع للهوية أو للحيـــاة، بـــل يتلاشى كل شيء لاستحالة التغلب على حبه للفوضى.

ليس من الغريب أن تنهي المذكرات بإبراز التناقض بين الزمـــن المحـــايد، الـــذى يقـــدر بالأيام والشهور والسنين والفصـــول، والزمـــن الوجـــودى المختـــزن في تلـــك الذاكـــرة الواعية التي يزداد إعتامها وتصلبها كلما اقترب الحاضر. لهـــذا الســـبب ينتـــهي الكتـــاب بهـــذا الســـؤال: **من أين أنشئ الآن الذاكرة الجديدة؟ ...هنا بالتأكيد، ولكن وســـط فـــراغ مرعـــب غالبـــاً، لكـــون بـــارد يخـــترق حـــرارة العواطـــف القريبـــة. لابـــد أنـــها الشـــيخوخة وفقـــدان الذاكـــرة** (ص 283-284).

إن خوف فايثون وضلاله ينصهران في خوف باررال من انحراف مســـيرة حياتـــه نحـــو الشيخوخة. لذا فإن أبيات أوفيد التي تتصدر هذا الفصل الأخـــير ويصـــف فيـــها الزمـــن المحايد المنتظم في أيام وشهور وسنين وفصول تكتسب رمزيـــة مزدوجـــة: مشـــيب الشـــتاء في صورة ثلوج قمم الجبال من ناحية، ومن ناحية أخرى، صـــورة الكـــاتب الـــتي يعلوهـــا الشيب*. والحنين كشعور مصاحب للشيخوخة، التي يستشعرها ويترقبـــها بـــاررال، يقربـــه من الشاعر اللاتيني مؤلف الأسطورة وكاتب القصائد التي تزخر بمشـــاعر افتقـــاد الأمـــان والوحدة -مثل "المنظومـــات الحزينـــة" Tristia، و"رســـائل مـــن بونتـــس" Epistulae ex Ponto- وقد حدثت عملية الذوبان والامتزاج عندما تمثل بالأســـطورة ليعـــبر عـــن المـــرور السريع للساعات التي لا بد وأن تولى، وهو الامتزاج الـــذى يظـــهر مـــن خـــلال اختيـــار أشعار من **التحولات** ليبدأ بها فصول كتابـــه، فـــهي تقـــدم تدرجـــاً تصاعديـــاً للمأســـاة الوجودية التي تحيا في قلب الشاعر ابتداءً من الوصـــف الخـــلاب لمشـــوار حياتـــه الـــذى

* ويشير إليها بهذه العبارة اللاتينية: "...et glacialis Hiems canos hirsuta capillos"

يخفي بين طياته رعباً وجودياً حتى إنه يكتشف عدم جدوى محاولـــة إيقــاف مســيرة لــن تنتهي سوى بالفشل والمـــوت.

وفي حالة كاتب رفض أي خروج إلى زمن الحيـــاة الماديـــة، فـــإن ســـرد الذكريـــات يعـــادل وصـــف كيـــف أن: **ليلة رطبة تحجب الغايات التي تلوح على ضفة المساء** (مساء العمر). **فالطبيعة** -وهو ما يخلـــص إليـــه بـــارال- **تشهد في برود هذه المأساة الإنسانية تكرر بلا انقطاع، الدورة التوقيعية للفصول، للأيام والسنين.**

وعلى الرغم من اعتراف بارال الشاعر بأن نثره هو طريقـــة في الكتابـــة تختلـــف تمامـــاً عن شعره، إلا أنه يظهر في هـــذا الذوبـــان الأســـطوري الـــذي ينعكـــس مـــن خـــلال الموضوعات وكثرة العناصر الرمزية المحتشدة في الكتـــاب بتدفـــق في التعبـــير واقتضـــاب في اللغـــة: **كانت أمسيات كأمسيات الســجن. فـأذكر بصفـة خاصـة أمسيات أواخـر الخريف عندما تحتضر الأيام مسرعة كما كانت حقاً في غاية الحزن** (ص 205).

خوسيه ماريا كاســتيليت:

في إطار أدب السيرة الذاتية والمذكرات نـــدرج كتـــاب **مســـارح الذاكـــرة** لمؤلفـــه خوسيه ماريا كاستيليت الذي يعترف في تقديمه للمجلـــد بـــأن الهـــدف الأساســـي منـــه بلوغ "تركيبة أدبية" مألوفة إلى حد ما، أي تقديم صـــور أدبيـــة. غـــير أن إيغالـــه داخـــل الشخصيات التي يتناولها أدى إلى ظهور نبرة تكاد تقترب في بعـــض الأحيـــان مـــن روايـــة السيرة الذاتية، وإن احتفظت بتجزؤها لتصديـــها لشـــخصيات بعينـــها. ولم يتـــم اختيـــار الشخصيات وفقاً لمعيار القرب أو الصداقة الخاصة مع الكـــاتب وإنمـــا بنـــاء علـــى أنهـــا، ببساطة، نماذج أعجب بها كاستيليت داخـــل المشـــهد الأدبي المعـــاصر. وتقـــوم المقدمـــة أيضاً بشرح العنـــوان: **دور الذاكرة أولاً ثم البعد المكاني للكتاب. وهو البعد الذي يحتل فيه عامل ذو ثقل تاريخي لا خلاف عليه مركز مختلف مسارح الأحداث. وبتحديد أكثر، يقوم الكاتب باستخلاص التأكيد على أن ما كتب ليس صوراً أدبية، ولا متاعب من السيرة الذاتية مفرطة في الخصوصية أو دائمة الانحلال بطريقة خطيرة. إنها قطع مصغرة وغير سليمة النقل يؤديها على الرغم من ذلك بعض الأصدقاء والممثلين الكبار في المناقشات الأدبية التي عرفتها.**

ومن الشخصيات الأدبية التي يعمد كاستيليت إلى استحضارها في مذكراتـــه جوزيـــي

أونغاريتي ورفائيل ألبرتي ومرتشي رودوريدا وجوزيب بلا وبيير باولو بازوليني وأوكتابيو باث وخوسيه لويس أرانجورون وماري ماكارتي وبيرا جيمفريـــر. في الجـزء الأول المخصــص لأونغاريتي يستعرض المميزات الأساسية لهذه الكتابات، واستحضار الموهبة الإنسانية القريبة من نفس الكاتب وإعادة الصياغة التاريخية للحظة اللقاء التي يتناولها، وهو ما يمدنا ببيانات شـيقة تساعدنا على إعادة صياغة التاريخ الأدبي في العقود الأخيرة إلى جانب بعــض التــأملات في النتاج الأدبي للكاتب الذي يملأ الساحة. يشير الكتاب، على اعتبار أنه عملية إعادة لتشــكيل الذاكرة، إلى ضرورة الأخذ في الاعتبار أن الاستحضار أو التذكر إنما ينطلقان من لحظة تختلف عن تلك التي وقع فيها الحدث. ومن ثم فإن زمن الكتابة يصف اليوم ما حدث حينذاك، ومــن ذلك الاعتراف بعدم دقة "التأريخ" الذي صاحب تيار الواقعية الاجتماعية عند كتاب وشـعراء وروائيي إسبانيا في الخمسينيات، وهو ما يرى كاستيليت -بوصفه ناقداً- أنه قد ساعد علــى تطوره. وهو يعترف بذلك في الصفحات من 211 حتى 214، في معرض حديثه عن الدورة التي عقدت عام 1963 في فندق (السويد) في مدريد تحت عنـــوان"الواقعيــة والواقــع في الأدب المعاصر"، وهو الفصل الذي خصصه لماري ماكارتي. وأخيراً، نجد أن شهادة كاستيليت بــأن الظروف السياسية أثرت على نشاطه الأدبي من شأنها أن توضح أن مثل ذلك المناخ لايســاعد على تقدير ظاهرة ما مثل الأدب.

ومن ناحية أخرى، يصفها غونثالو سوبيخانو بأنها، كجنس أدبي، لهـــا طــابع تــأملي وحواري. ويذكر أن وفاة فرانكو كانت الدافع وراء ظـــهور هـــذا النـــوع مـــن الســـرد. ابتداء من السيرة الذاتية التي تميل إلى"الروائية"بشـــكل مـــا، وحـــتى المذكـــرات في مختلــف أشكالها، فنجد فرانثيسكو أوميرال يقدم طيفاً منوعاً في أعمالـــه فيمـــا بـــين عـــامي 1982 و1983:**ابن غريتا غاربو وعباد الشمس وأنفس المطـــهر**(1985)، أو في **ثلاثيـــة مدريـــد**. وهناك روايات روسا تشاثيل، المندرجـــة في تيـــار المذكـــرات أيضـــاً: **حـــي الأعـــاجيب** (1976) و**القلعة** (1984)؛ وتقدم لنا في نفس الوقت يومياتها التي تتضمـــن الســـنوات مـــن 1940 حتى 1981 في كتاب **الكانثيـــا، الذهـــاب والإيـــاب** (1982). أمـــا مجلـــد **دافـــئ والأحلام** (1972) فهو سيرة ذاتية مميزة بقلم تورنـــتي بايســـتير.

وتحول المذكرات إلى مادة روائية أصبح المادة الخام لعـــدد كبـــير مـــن الروايـــات في هذه الفترة، بداية من **ثلاثية التحرير** لخوسيه لويس كاستييو بوتشـــي حـــتى **سمـــع مـــرور العصافير طوال الليل** لخوسيه مانويل كاباييرو بونـــالد. أمـــا كتـــاب فرانثيســـكو أيـــالا

الذى يحمل عنوان **الذكرى والنسيان** 1982 – 1983 فهو ذو طـــابع "إخبـــارى" بحـــت.

يرى الناقد الإسباني داريو بيانويبا أن أكثر التجريب ثـــراء ضمـــن هـــذا النـــوع مـــن السرد هو الذى يظهر فى رواية **العقوبات قبل الأخيرة** لكـــارلوس بـــارّال، إذ إنـــه خدعـــة كبيرة تبدأ من طرف خيط يبدو كأنه سيرة ذاتية يدفـــع بهـــا إلى القـــارئ فنـــان يمـــارس وظيفته الروائية، فى حين يمكن تطبيقها على دور الكاتب أو علـــى دور البطـــل كـــارلوس بارّال الذى يموت فى نهاية الرواية. وفى النهايـــة، يمكـــن ان نذكـــر روايـــة **كـــلام الليـــل** لخوسيه ماريا باث دى سوتو ضمن قائمة روايات المذكـــرات الحواريـــة.

رواية الشهادة أو الوقائع أو التحقيـــق الصحفـــي:

ليس في وسعنا أن ننكر أثر الصحافة على الفـــن الروائـــي المعـــاصر؛ أثـــر يمكـــن أن نحدد بؤرته في أكثر من موضع، منه ذلك النوع من الكتابة الـــذى يشـــغل موقعـــا وســـطاً بين الخيال و"الريبورتاج"، مثل مجلد ألفونسو س. بالوماريس الـــذى صـــدر عـــام 1977، بعنوان **مطبعة الخوف** وكذا رواية **المدعوون** لألفونســـو غروســـو، وتخلـــو مـــن الخيـــال وتتناول الجريمة التى وقعت في مزرعـــة "آل غـــاليندو".

كما أن هناك شكلاً آخر لأثـــر الصحافـــة فى الأدب، وذلـــك مـــن خـــلال كتـــاب يمتهنونها ويؤلفون أعمالهم بتقنيات مشتقة من أســـلوب تحريـــر الأخبـــار. ومثـــال ذلـــك كتاب **الحادث** (1981)، لألفونسو ثاباتير، فبالإضافة إلى واقعيتـــه الـــتى يؤكدهـــا تدخـــل الكاتب فى القصة بتعليقاته "الأخلاقية" على ما يصف، نجد أن بنـــاءه صحفـــي. فالروايـــة تبدأ من قلب الحدث، مقتل الأصدقاء الأربعة أثنـــاء نزولهـــم مـــن الجبـــل حيـــث كـــانوا يحتفلون بوداع عزوبية أحدهم، ويتوالى بعد ذلك التتابع الهرمي للخـــبر. وظـــهور عنـــوان "الحادث" كواجهة للرواية يؤيد ظننا هـــذا.

ويتجلى تأثير الصحافة فى اهتمام الكتاب بموضوعات الساعة، الواقعيـــة، الـــتى عـــادة ما تكون مؤلمة. وقد كان الأرهاب أحد أهـــم الموضوعـــات الـــتى تطرقـــوا إليـــها: راؤول غيرّا غاريدو فى روايته الحائزة جائزة "نادال": **قـــراءة جديـــدة لـــرأس المـــال** (1977)، أو **عادة الموت** (1981). وكذلك كريستوبال ثاراجوثا الذى حصـــل علـــى جـــائزة بلانيتـــا عن كتابه **والله على الشاطئ الأخير** (1981). وهناك العديـــد مـــن الكتـــاب والأعمـــال التى كانت بوسعنا ذكرها هنا أو فى الفقـــرات الســـابقة.

كما ظهرت مؤخراً مجموعة من الكتب تناولت الحرب الأهلية، وهو الموضوع الذى ظهر بصفة أساسية فى بعضها، فى حين اتخذ كذريعة فى البعض الآخر، وتكفى الإشارة لبعض الكتب والمؤلفين لنميط اللثام عن الحضور الكبير الذى حظى به هذا الموضوع فى الرواية الإسبانية مؤخراً.

نشر فى عام 1979 كتاب ذو قيمة أدبية وأخلاقية سامية: **يوم اللهب** لخوسيه ماريا بيريث برات المعروف بخوان إتورالدي. كما ظهر فى نفس هذه الفترة العمل الذى لم ينشر من قبل، **خطه النارى** لبنخامين خارنيس، وهنا لابد أن نذكر أعمال أنخل ماريا دى ليرا التى تناول فيها الحرب، بداية من **الروايات الأخيرة**. كما نذكر بصفة خاصة كاتباً شابا لم يعاصر الحرب: خوسيه أسينو سيدانو الذى نشر روايته **أحاديث عن الحرب** التى تناول فيها الحدث بعينى الطفل الذى كانه خلال فترة الحرب، كما تناول أيضاً سنوات ما بعد الحرب، عام 1982، فى روايته **كانت الأيام طويلة**، دائماً من وجهة نظر طفولية، لا كراهية فيها ولا غضب أو اتجاهات أيديولوجية.

وتعتبر رواية **كانت الأيام طويلة** تكملة لروايته الأولى من حيث الموضوع، الذى يتصدى هنا للسنوات العصيبة التى تلت الحرب، من خلال قرية صغيرة فى أقليم الأندلس هى وادى آش، التى هى فى نفس الوقت مسقط رأس الكاتب. الراوية فى ضمير المتكلم، يقدم لنا مؤلفاً خيالياً هو طفل يحكي لنا عن طفولته من خلال ذكريات لا تنتهى طوال الحكاية: لعبة نزع القديسة التى يؤديها الطفل مع زملاء دراسته فى الكاتدرائية بقطع رؤوس القديسين، وآثار الأعدام رمياً بالرصاص على حائط الشارع، فى الوقت الذى تقوم فيه والدته **مع حر كل صيف بحرق صور القديسين لتنقذ حياة الأب**.

ولا تشكل ذكريات بداية الحرب سوى نقطة البداية للقصة التى تصور سنوات الجوع فى فترة ما بعد الحرب، والجوع الذي يكتسب رمزية أكثر شمولاً. وتتحدد دلالة الجوع في المشاهد المأخوذ عن **دون كيخوته** ويتصدر الرواية: **أفضل "صلصة" في العالم هي الجوع، وبما أنها لا تنقص الفقراء فإنهم دائماً يستطيبون الطعام**. وهذا بالفعل هو العنصر المحرك لنقطة تدور حولها عائلة المعلم **نيكولاس** حائك الملابس فى زمن أزمة تحتم أن يأتى الطعام قبل الكساء؛ ومن ناحية أخرى، فإن فترة ما بعد الحرب تأتى كفرصة لتوجيه السرد نحو منظور رمزى آخر: كينونة

إسبانيا. وهو المنظور المتمثل في تلك التخمينات التي ينسجها البطل حول الشخصين اللذين يسكنان البيت الكبير القديم الذى يعيش فيه الآن الطفل مهملاً: **دون بدرو دى مندوثا**، فارس القرن السادس عشر الزنديق، حيث كان قد شارك في سلب روما، وإن كان شخصية ذات تاريخ مجيد فهو مؤسس مدينة بوينس آيرس، وكذا القديس الليبرالي المنتمي إلى القرن الثامن عشر الذى بحث في التنوير وفي الحرية سبلاً يمكن من خلالها أن يغير تاريخنا المعاصر.

ويرجع نجاح هذا المنظور الرواية إلى المرتبة العالية التي يصنف فيها البطل وإلى الأسلوب الذى تروى به القصة. فالبطل، من ناحية، وهو طفل برئ يروى مغامرات طفولته في إطار عائلي يغلب عليه فقر ما بعد الحرب والسوق السوداء وبطالة الأب وتعاطي الخمر كملجأ وحيد، ومرض السل، ذلك المرض المخجل ....الخ. ومن ناحية أخرى، فإن البطل طفل ذو خيال خصب مما يساعد على تقديم رواية ماضية في الزمن الحاضر المعيش من خلال مُثل ما بعد الحرب التي يجسدها الأب، المجند القديم في سلاح المشاة، والتي تخضع للواقع في عمل وتفكير الأم:

كانت أمي أكثر خبرة من أبي بأمور الحياة. لعل ذلك يعود إلى أنها لم تكن لها أية مُثل وطنية غير أبنائها، فقد كانت تقول إن الابن هو أكثر من مجرد مثل أعلى. كانت أمي تقول له وهي ثائرة: إن ما يدفعونه مقابل ما تصنعه ليس إلا حسنة. ألا تدرك أنهم يسرقونك؟ إنهم يعرفون أنك تعاني العوز فيقومون باستغلالك. أين هم الرجال الشرفاء؟ إن الجميع في هذه القرية التي تحبها كثيراً لصوص. صلبان كثيرة وتصليب أكثر، ولكن في النهاية، كل هذا كذب، مجرد كذب(ص89).

أما الأسلوب، وسيلة تقديم فكر البطل ونفسيته، فينجح في مواضع كثيرة من السرد في أن يجعل القارئ المستتر يظهر ليشارك في القصة وفي تجربة الراوى. والتجربة هنا متعددة: سبق أن ذكرنا التجربة التاريخية، لكن أخصب التجارب هي تلك التي تشير إلى أرض الأندلس، وتركز على موضوع هجرة مواطنيه وهو ما يُمثّل في نهاية العمل:

كان الحقل كله بلون الرصاص. كلما ركبنا القطار، وسمعنا صفيره وبدأ يتحرك، رأينا من خلال النافذة القرية والأشجار والناس والأهل ...كل شئ أخذ يختفي، يختفي إلى الأبد. كان القطار محملاً بأناس مشردين راحوا يتحدثون بصوت عال عن أرض المعاد. كانت أختي سعيدة، فراحت تقفز وتضحك. ولم نلبث أن

مرورنا بيحرنا الأحمر: الأرض الصحراوية. تلك الأرض الحلوة ذات اللون المائل إلى الزرقة والحقل الأخضر والبيوت والقرى الصغيرة والأرض الغنية والأرض الفقيرة: الخمور والزيوت والحبوب والمقاطعات الثماني والنهرين والأرض التي كانت تطير وتتطاير...و كانت أرض الأندلس (ص172).

بقي أن نشير إلى ظاهرتين في هذا العمل:

- اللغة التي كتب بها، وهي لغة شعرية تجبر القارئ على مرافقة البطل خلال تجربة طفولته القاسية.
- طريقة حضور خوسيه أسنخو في الكتاب، لأن زمن الرواية هو نفس الزمن الذي عاشه الكاتب، أي الفترة التي أقام فيها في مدينة وادى آش التي صورت بحيوية في القصة.

وأخيراً، فإن رواية **كانت الأيام طويلة** تقدم لنا الظروف الاجتماعية التي كانت سائدة في فترة ما بعد الحرب من خلال تجربة بطلها –تلك الشخصية الطفولية التي لا تعرف الكراهية ولا الغضب كما سبق أن قلنا– ينطلق من مفهوم معين في الحياة تسهم كل من الأسرة والقيم الدينية في تعزيز دلالته.

الهوامش:

(1) أليثيا خيمينث – تورنتي بايستير – برشلونة – باركا نوبا 1981 – ص 81، 82

(2) مجلة ABC الأدبية – 16 ابريل 1988

(3) مجلة "الغرب"، عددا 98 و99 ، يوليو وأغسطس 1989.

(4) مجلة "إنسولا"، عددا 464 – 465، ص1.

(5) انظر: "في الطريق إلى الكلام"، برشلونة، أودوس، 1987، ص 14 وما يليها.

(6) برشلونة – أنا غراما – 1988.

(7) ملحق ABC الأدبي – العدد رقم 376 – 16 أبريل 1988.

(8) ريكاردو غوبّون: "الرواية الغنائية"، مدريد، دار نشر كاتِدرا. 1984.

(9) دوريت كوهن – ترجمة فرنسية بعنوان La Transparence Interieur, modes de Reprsentation de la vie psyquiaque dans le roman وهو مأخوذ عن أصل انجليزي : Transparent Minds لغيلوردسوراي Guilordsorrey عن منشورات جامعة برينستون Princeton University.

(10) ليتراس إسبانيولاس – 1976 – 1986 . نفس العمل المذكور ص 59.

(11) انظر الأعمال التالية:

- May G. : L'autobiographie, Paris, PUF, 1984.
  - Le Jeune Phil.: Pacte autobiographique, Paris, Seuil 1975. Je est un autre.
  - L'autobiographie de la !itterature aux medias, Paris, seuil. 1960.

- Gusdorf, G: la decouverte de soi, Paris, PUF, 1948.
- Bruss E. : Autobioraphical Acts : the Champing Situation of a library genre, Baltinare, University press, 1976.
- Pascal, R : Desing and Truth in Autobiography, Cambridge, Harvard University Press, 1960.

(12) الأسطورة التي حكاها أوفيد من خلال تراجيديا يوريبيديس التي لا يزال موجوداً منها 327 بيتاً هي التالية: نشأ فايثون في كنف أمه دون أن يعرف من هو أبوه حتى بلغ مبلغ الشباب فأخبرته بالسر، فما كان منه إلا أن طلب من أبيه الشمس أن يدعه يقود عربته، وذلك كعلامة على مولده، فكان له ذلك بعد تردد من الأب وكثير من النصائح والتحذيرات. راح فايثون يقود العربة في الطريق الذي رسمته لها القبة السماوية، إلا أن الخوف لم يلبث أن اعتراه عندما أحس بما هو عليه من ارتفاع، كما أن رؤيته لحيوانات البروج زادت من هلعه، فانحرف عن الطريق المحدد. هبط أكثر مما ينبغي فأحرق الأرض على الفور ثم عاود الصعود إلا أنه تجاوز مداه هذه المرة، مما حدا بالنجوم إلى رفع شكواها إلى عطارد الذي قام بصعقه فسقط في نهر ايريدان وذلك حتى يتجنب العالم شروره. وقد أورد هذه الأسطورة كل من أفلاطون وأرسطو وأبولونيوس ولوريثيوس وديودورو، مع بعض الاختلافات فيما بينهم.

(13) كارمن ريبرا : "حديث"، مجلة الأوروغايو -ديسمبر 1988-، ص12.

(14) وقت الساعات الآزفة - ص24.

أحدث الروائيين

بانوراما النقد والتـــاريخ:

تعتبر الزيادة الملحوظة فى إصدارات الروائيين الشبان من أهم ما يميز عقد الثمانينيات. سبق أن تناولنا، فى فصل"الرواية الشابة فى إسبانيا"، أبرز الأقلام التى كانت تمثل هذه الرواية فى عام 1982 والتى لازالت حاضرة على الساحة الأدبية حتى مع مقدم عقد التسعينيات. وإن كـــان يتعين علينا أن نضيف أسماء بعض الكتاب الذين توالى ظهورهم بعد ذلك أو أولئـــك الذيـــن تمكنوا من تثبيت أقدامهم على مدى تلك السنوات.

يعتبر تنوع أساليب الكتابة من أوضح ما يمـــيز مؤلفـــات هـــؤلاء الروائيـــين الشـــبان، نظراً إلى تنوع الاتجاهات الأدبية السائدة وهو ما عرضنا لـــه فى الفصـــل الســـابق.

ولابد أن نشير إلى أننا عند تقديمنا للمشهد الروائـــي قـــد اســـتعنا ببعـــض المصـــادر التاريخية والنقدية، ومن أهمها الملف الخاص الـــذي أعدتـــه مجلـــة "إنســـولا"[1]؛ والفصـــل المخصص للروايـــة بمجلـــة"لـــتراس إســـبانيولاس"(1976-1986) الـــذى كتبـــه داريـــو بيانويبا[2]؛ وكراس مجلة "الأوروغايو"[3] الذى راهن على نجـــاح اثنـــين وعشـــرين روائيـــاً من جيل الشباب؛ وأخيراً، العدد الخاص عن الروايـــة في"مجلـــة الغـــرب"[4] الـــذى قـــدم أربعة وعشرين روائياً من خلال كتابـــاتهم.

وانطلقت كل من مجلتى "إنسولا" و"لـــتراس إســـبانيولاس"، فى تقييمـــهما للمشـــهد الروائي الإسباني، من عام 1976، وهو عام التحول السياســـى، إذ إنهمـــا تربطـــان بشـــدة بين انتشار الإبداع وحرية التعبـــير.

ولعل المعلومات التى تضمنتها بعض المقالات من أهم إضافات مجلة "إنســـولا": مقـــال خوسيه ماريا كاتشيرو، الذى يحمل عنوان"عشر سنوات من الرواية فى إسبانيا، خطوة بخطـــوة 1976-1985"؛ أو تأملات ناقد شهير مثل غونثالو سوبيخانو حول"الرواية الجديدة وما يحيـــط بها". أو تلك الآراء التى كشف عنها استطلاع رأى الكاتب والنقاد حول حقيقة وجود روايـــة إسبانية جديدة وتياراتها المتميزة وأبرز أعمال الفترة، وشمل آراء كل مـــن: ألبـــارو بومبـــو، وخابييرماریاس، وإساك مونتيرو، وبيثنتى مولينا فويش، وإستيرتوسكتس، وماريانو أنتولين راتو،

وهم لا يرون أن هناك رواية جديدة وإنما أسماء جديدة. أما عن حديثهم عن أهم الأعمال فقد تباينت آراء الكتاب والنقاد: **الرماح الصدئة** لخوان بينيت؛ **والعائد** لألبارو بوميـــو؛ **وقمــــر الذئاب** لياماثارس؛ **وحقول الضمير الموحدة** لأنتولين راتو؛ **والقرن** لخابيير مارياس؛ **والــدرس الأخير** لفيلكس دى آثوا.

أما "لتراس إسبانيولاس" فنشرت مقدمة عامة بقلم داريـــــو بيانويـــا دون أن تتعـــرض بالتفصيل للروائيين الشبان إلا فى الفصل الأخير الـــــذى يتنـــاول أسمـــاء جديـــدة لكتـــاب ظهروا فى أواخر الخمسينيات وخلال عقد الستينيات وشكلوا فيما بينـــــهم جيـــلا جديـــدا لا يعنى له تاريخ 1968 الكثير من الناحية الفعليـــة: والأسمـــاء المذكـــورة فى هـــذا الفصـــل هى: أليخاندرو غاندرا، وإيجنــــاثيو مـــارتينث بيســـون، وخيســـوس فـــيريرو، وخوليـــو ياماثارس الذى عرف بأنه صاحب أعلى درجات التنـــوع الشـــكلى والموضوعـــى وذلـــك **من خلال نـاموس لا يمكن أن يتنـازل عنـه فى فـهم الفن الروائى**[5].

أما كراس بمجلة "الأوروغايو"[6] فيقدم -من منظور سانتوس سانث بيانويبا- "بيانا" لمـــا يسمى بـ"جيل 1968" الذى يضم آخر دفعة من الروائين. وقد وجد الأستاذ سانث بيانويبا أن الأسباب الآتية تبرر أن يطلق تسمية "جيل" عليهم، ويتحدث عنها:

- ولد رواد هذا الجيل فى الفـــترة الزمنيـــة الواقعـــة بـــين نهايـــة الحـــرب الأهليـــة ومنتصف القـــرن.
- نشأ أغلبهم وسط مناخ مـــا بعـــد الحـــرب ولا يستشـــعرون إرث المواجـــهات الأيديولوجية التى خلفها آبـــاؤهم.
- يشارك جميعهم فى النشاط الثقافى خارج حدود الوطن كما أنهم يسافرون إلى أوربا.
- توافقت فترة نضجهم مع ازدهـــار تيـــار البنيويـــة وانتشـــار التعابـــير الأجنبيـــة لمجموعة Tel Quel الفرنسية أو Poétique من ناحية؛ ومـــع حركـــة الـــ"بـــووم" فى الأدب الإسبانوأمريكى، من ناحية أخـــــرى.

وفضلا عن كل هذه الأسباب التى دفعته إلى الحديث عن هذا الجيل، يضيـــف ســـانتوس سانث بيانويبا بعض النظريات الفنية التى يرى أن الكتاب يشتركون فى اتباعها:

- يختلفون مع روائيى الخط الاجتمـــاعى.
- يؤيدون الأدب الذى يقوم على تجريبية اللغـــة حيـــث يســـتأثر الشـــكل بشـــد الانتباه ويتفوق على المضمـــون.

غير أن هذه المظاهر الجمالية التي تقربهم في جلاء من تيار التجريبية في عقد الستينيات لا تنطبق على الجيل الأخير وهو ما سوف نراه لدى تحليلنا لأعمالهم ولبويطيقاهم التي يرون فيها أنفسهم. وهو ما يشير إليه البروفيسور سانث بيانويا بطريقة ما في معرض حديثه عن الأهداف المتباينة للروائيين، ويذكر مثالاً لذلك كتابات باثكث مونتالبان البعيدة عن التجريب، وكذلك الأشكال الروائية الشديدة البساطة التي يتميز بها فيلكس دى آثوا. كما يتضح ذلك أيضاً من خلال ما يذكره عن وجود موجتين من الروائيين:من عرفوا من خلال جيل 1968، وأولئك اللاحقون لفترة الستينيات. وأخيرا يراهن على النجاح المنتظر للروائيين التالية أسمائهم:

ماريانو أنتولين راتو: وخوان بيدرو أباريثيو، وفيلكس دى آثوا، وخوان كروث رويث، ولويس ماتيوديث، وخوان أنطونيوغابرييل إى غالان، وخوسيه ماريا غيلبينثو، وراؤل غيرا غاريدو، ورامون إرناندث، ومانويل لوناغاريس، وخوان مدريد، وخابيير مارياس، وخورخي مارتينيث ريبرتى، ومارينا مايورال، وإدواردو مندوثا، وخوسيه ماريا ميرينو، وخوان خوسيه مياس، ولوردس أورتيث، وألبارو بومبو، وسوليداد بويرتولاس، وخوسيه ماريا باث دى سوتو، ومانويل باثكث مونتالبان. أما "ملف" مجلة الأوروغايو فيقدم استطلاعا لرأى الروائيين المعنيين بالقضية حيث تم سؤالهم عن مدى إحساسهم بأنهم يشكلون جزءا من جيل 68، وإلى أى تراث أدبي ينتمون وعن نظريتهم في الرواية. وقد أفاد معظمهم بأنهم لا يشعرون بالانتماء لجيل 68 وإن كانوا لا ينكرون وجود بعض النقاط المشتركة التي تعود إلى عامل التزامن، أما فيما يتعلق بالتراث الأدبي الذى تأثروا به فقد أشار معظمهم إلى الأدب الانجليزى بالإضافة الى العديد من الأسماء اللامعة من أعلام الرواية المعاصرة.

وإذا ما تناولنا ما جاء في "مجلة الغرب"[7] نلاحظ أنها لا تقدم دراسة لفن الرواية المعاصرة في إسبانيا ولكنها كما جاء في المقدمة تصب اهتمامها على تقريب القراء من الكتاب وكتاباتهم. ومن ثم، فإن هذا العدد المتخصص يقوم في أساسه على مقتطفات من أعمالهم تسبقها عدة سطور يشرح فيها كل كاتب على حدة التراث الأدبي الذى ينتمي إليه ويتناول بالإيضاح المكان الذى يشغله داخل مشهد الرواية الإسبانية. غير أن كل ذلك تتصدره دراسة قام بها كونستانتينو بيرتولو تحت عنوان "مدخل الى فن الرواية الإسبانية المعاصرة"[8]، يتحدث فيها عن حضور متزامن لأربع مجموعات من

الكتاب: كتاب فترة ما بعد الحرب الأهلية ومن بينهم ثيلا، وديليبس، وجيل الواقعية والكتاب الرافضين للواقعية ثم الكتاب الجدد ويذكر منهم بصفة خاصة: خيسوس فيريرو، وأليخاندرو غاندَرا، وإغناثيو مارتينث بيثون، وخابيير غارثيا سانشيث، وسوليداد بويرتولاس، وخوليو ياماثارِس، وأنطونيو مونيوث مولينا، ثم يضيف إليهم أسماء لكتاب أحدث: خوستو نابّارو، ومرثيدس سوريانو؛ أو آخرين أقدم: إدواردو مندوثا، وخوان خوسيه ميّاس، وخابيير توميو.

ويرى هذا الناقد أن التباين بين المؤلفين الجدد من شأنه أن يصعب من عملية تصنيفهم في أجيال، كما أنه يمايز بين ثلاث فترات مختلفة ابتداء من عام 1936: الرواية الواقعية، والرواية الرافضة للواقعية، والرواية الحالية أو السرد الجديد؛ ويحدد أعمال خوان بينيت كأكثر الأعمال تميزاً لتيار الرفض وذلك بداية من نشر رواية **تأمل** عام 1969، وإن كان يذكر كذلك رواية **زمن الصمت** لمارتين سانتوس؛ ولكنه يرى أن أعمال خوان بينيت تتفوق عليها في تمييز هذا التيار فهو يرى أن رفض بينيت أو اختلافه لم يكن عن الواقعية الجديدة لفترة ما بعد الحرب، وإنما عن كل تراث الواقعية في الأدب الإسباني. إذ لا يهدف إلى تعريف القارئ بنفسه أو بصورته الذاتية وسط العالم الذى يعيش فيه وإنما يقدم له، أدبياً وجمالياً، رؤيته عن الكينونة وعن الإحساس بالذات في العالم. وقد اختارت "مجلة الغرب" تسعة وعشرين كاتبا ليمثلوا الرواية المعاصرة: ماريانو أنتولين راتو، وفيليكس دى آثوا –وإن كانت لا تقدم له أى نص–، ورفائيل شيربس، وخوليو ياما ثارس –الذى لا تورد له أى نص كذلك–، ولويس ماتيو دييث، وأدواردو مندوثا، وأنطونيو مونيوث مولينا –اللذين تقدمهما بلا نصوص لهما–، وكريستينا فرناندث كوباس، وخيسوس فيريرو، وخوسيه أنطونيو غابرييل إى غالان، وأليخاندرو غاندرا، وخابييرغارثيا سانشث، وخوسيه ماريا غيلبنثو، ومانويل دى لوبى، وخابيير مارياس، وإغناثيو مارتينث بيسون، وخوسيه ماريا ميرينو، وخوان خوسيه مياس، وبيثنتى مولينا فويش، وروسا مونتيرو، وأنطونيو بروميتيو مويا، وخوستو نابارو، وخيسوس باردو، وألبارو بومبو، وسوليداد بويرتولاس، وفرناندو لافوينتى، وفرانثيسكو ساتوى، وخابيير توميو، ومانويل باثكث مونتالبان. ونخلص مما سبق إلى أن الأسماء التى تكرر ظهورها فى القوائم السابقة هى الأكثر تمثيلا للمرحلة، وهى التى سنعرض لها فيما يلى لاستكمال قائمة الكتاب

الشبان مع الأخذ فى الاعتبار أننا قد سبق وأن تناولنا فى الصفحات السـابقة بعض هـذه الأسماء مثل ميرينو وفيريرو وغيلبتثو ومندوثا...إلخ، لذا فنحن نحيل القارئ إليها.

الروائيـون:

ماريانو أنتولين راتـو

ولد فى خيخون عام 1943 وعرف عام 1973 عندما ظهر لـه نص صعب القـراءة لكسره الخط الزمني والسياق السردي نظراً إلى إسرافه فى استخدام علامات الترقيم، وعنوانه **900 ألف ماخ تقريباً**. تلا ذلك بعامين كتاب آخر* يحمل نفس المواصفات حصل به على جائزة مجموعة من النقاد تدعى "النقد الجديد"، وظهر لـه بعد ذلك **بين أماكن وسيطة**: **وهالم**(1978) على نفس هذا الخط فى حين بدأ مع رواية **عالم عنكبوت** (1981) حركة تطور عززها بـ **حقول الضمير الموحدة** (1988) **والبحر المنفى** في نفس العام.

لكن ما الغاية التي ترمي إليها أعمالـه؟ وفى أى اتجاه تطور الكاتب؟ هذا ما يوضحه فى معرض حديثه عن نظرية الرواية عنده(9): **مر بى زمن كان هدفي فيه أن ألملم الحاضر وأقدمه بعد ذلك مجرداً بين يدى القارىء بغية أن يبدأ مغامرة فكرية تحمله بعيداً حتى آخر حدود الذكاء وما يمكن قراءته، معتقداً –شأني فى ذلك شأن بودلير– أن الجمال يكمن فى كل ما هو غريب. أما الآن، فإن أكثر ما يهمني هو أن أغلف هذا الحاضر بحكمة الرواية الكلاسيكية، ليس بحثاً عن المزيد من الواقعية –فأنا لم أنفصل قط عن الواقعية– وإنما لأن ذلك يكون أعمق أثراً. إن الأدب تشكيل يتم بناؤه عمداً حتى يقدم تأثيرات معينة: خلق أجواء وبعث أحاسيس وإشعال عواطف، أما إذا تحدثنا عن الواقعية فأعترف بأني لم أشعر مطلقاً بحاجتي إلى أن أعبر عن شيء يجول بداخلي وإنما أحتاج دائماً إلى أن أقص حدثاً خارجياً أحاول إظهاره على طريقة "هكذا تحدث الأشياء" وليس على طريقة "هذه هى رؤيتى للعالم"، ومع مرور الزمن تنوعت اهتماماتى واختلف نتيجة لذلك أسلوبى الذى عادة ما يتبع الموضوع الذى أقوم بمعالجته. ومن ثم رحت انتقل تدريجياً من التعبير عن عوالم تحيط بها شباك "سيبرنطيقية" وشوارع "هرتزية"**

---

* يحمل عنوان: De vulgari Zyklon B manifestante

ومجـالات مغناطيسـية إلى تنـاول عـوالم تسـكنها كائنـات إنسـانية ذات قيـم سـامية، وبصفة خاصة بعد روايتي الأخيرة: البحر المنفى. كل ذلك انطلاقاً من حاضر يبدو دائماً مختل التوازن وفي حالة تغير وهو ما يتجلى في الكتابة من خلال المضـارع التاريخي، فضـلاً خلق لغة تتسـم بالمعـاصرة على أن تظـل صحيحـة مـن الناحيـة الأدبية، وهـذا مـا ترتكز عليه محاولاتي السردية في الوقت الراهن.

وتتضح المميزات التالية من خلال قراءة إنتاجه: تدور أعمالـه حـول حاضرنـا بكـل ما فيه من بواعث وأحداث يومية، فكتاباته موجهة إلى بعـث العواطـف حيثمـا يسـود اللامنطقي. والعالم الذى يقدمه هو عالم الأشياء الخارجيـة (هكذاتحـدث الأشـياء)، أمـا تطور الكاتب فقد حدث في اتجاه سرد سهل الفـهم دون التخلـى عـن تقـديم الحـاضر الفارغ والفقير والغامض الذى يقدم أشد الأنمـاط تدنيـا في مجتمعنـا؛ كمـا أن هنـالك أيضا اتجاها في الأسلوب إلى تقديم لغة الفئات التي يقدمها في روايته. وأمـا السـبق الـذى تنشره "مجلة الغرب" لأول مرة فهو المسودة الأولى لجزء من الفصـل الرابـع مـن روايـة **أيام غريبة** التي لاتزال في طور التأليف ويتمثل فيها ما سـبق وأن ذكرنـا. مجموعـة مـن الشبان منغمسة في الخمر والمخدرات من خلال جولة لهم بـين الحانـات الـتي يـترددون عليها وسط إحباطهم النابع من أن وراء هذه التجربـة لايوجـد سـوى الفـراغ، وهـم يحملون بذلك إلى القارئ شعور معايشة تجربة لقطاع ما مـن شـباب عصرنـا.

فيلكس دى آثـوا

بدأ مشواره الأدبي كشاعر، وهو أحد الشعراء التسعة الذيـن وقـع عليـهم اختيـار خوسيه ماريا كاستيليت ليعتبرهم من جيـل "الأحـدث". ولـد في برشـلونة عـام 1944 ونشر أولى رواياته، **دروس خينا**، عام 1972، لكنه لم يعـرف إلا في عـام 1978، عندمـا نشر رواية **الدروس الملغـاة**، وتوالـت أعمالـه بعـد ذلـك: **الـدرس الأخـير** (1981) **ومنصورة** (1987) **ويوميات رجل مـهين** (1987) أيضـا.

يبدو تأثير بداياته الشعرية في نصوصـه السـردية الأولى الشـديدة الإحكـام والـتي تحمل طابع الأدب الرومنطيقي الألماني الذى يعتـبر الكـاتب علـى درايـة جيـدة بـه. تطورت كتابته بعد ذلك نحو نصوص أكثر بساطة وفهما معتمـدا السـخرية حيـث إنـه يستغل التنائي الذى يترتب عليها ليوجه نقده إلى الجـو البرجوازى الـذى يحيـط بـه.

والراوية فى أعماله دائم الاستتار، ولا يتخلى البتة عن دوره فى تقديم العالم الذى يتناوله، بل ويتجاوز ذلك إلى تفسيره والتفاعل معه. ابتداء من روايته الأولى التى يشير عنوانها الى ذلك الأدب الرومنطيقي الذى؛ كما سبق وأن أشرنا، يعشقه الكاتب - سنوات تكوين نوفاليس -، فإن أعمال آثوا تكشف عن وجود تلاعب بين الواقعية والرمز الذى يتناوله بعناصر زخرفية وأسطورية متعمدة بهدف الغوص فى أعماق شخصياته حتى يصل إلى "الأنا الأخرى" وتحت تأثير واضح من فرويد. وتبرز كإحدى مميزات الكتابة عند آثوا الدقة وتحديد الدلالة اللتين يتسم بهما أسلوبه وهما من موروثات المرحلة التى كان يقرض فيها الشعر.

وأخيرا نرى أن من الممكن أن نلحظ تطور آثوا نحو أسلوب سردى أكثر بساطة فى آخر عملين له.

استفزاز وعدمية

لا محيد عن تصنيف رواية فليكس دى أثوا، **حكاية غبي يرويها بنفسه، أو مضمون السعادة**، داخل نطاق المذكرات والسيرة الذاتية. ويساعدنا العنوان على تحليل الرواية، إذ يعتبر مدخلنا إلى ذلك، فهو ببساطة يخبرنا أن الموضوع "حكاية غبي يرويها بنفسه"، وبالطبع نعرف أيضا من خلاله أن الرواية تأتى على لسان ضمير المتكلم فتكون، بالتالى، أقرب إلى السيرة الذاتية؛ أما مسألة أن يكون البطل "غبيا" فتثير في القارئ فكرة أن الرواية لا بد وأن تكون ساخرة، يبتعد فيها الراوية عن محتوى الموضوع. أما الجزء الثانى من العنوان، أو"مضمون السعادة"، فهو يعني مواصلة التأمل حتى لو كان ذلك مصبوغا بالسخرية والهجاء.

تقدم لنا الرواية من خلال مشاهد تبدأ من طفولة البطل لتعرض لنا تطور شخصيته نحو الانحلال واستفزاز المحيط الذى يعيش فيه. إن الصفعة الأولى التى نالها من والده، والتى يطلق عليها عبارة "المحرك الأول"، تدفعه إلى أن يقرر وهو فى الخامسة من عمره أن يكون أفضل المتظاهرين بالسعادة وأن يسعى إلى الكشف عن مضمونها. ومشوار طفولته هو ذلك الخاص بالطفل الشقى متضمنا نقدا لاذعا للمجتمع الذى يعيش فيه. نجده بعد ذلك يتوقف ليقدم لنا تجربته فى الجندية منتهزا الفرصة للتعمق فى مضمون السعادة التى يبحث عنها. ويشهد القارئ من خلال التجربة الوجودية للبطل عملية اكتشاف الفراغ الذى تنطوى عليه السعادة، أما اللغة

فإنها، مع تطور فصول الحكاية، تكتسي الصبغة الشعرية وتكثيف التحليل الذاتي:

الآن ومن خلال نصف موتي أسترجع لقطات من المأساة..عالم من الأجزاء المتشظية تصعب إعادة تركيبها وهي متناثرة هنا وهناك بلا نظام على مسرح ذاكرتي المتهالك. إنها رؤية غبي. وكفبي لازلت أحيا في هذه الغرفة المقفرة أمام ورقة تظهر عليها رموز ذات لون أسود تشبه الديدان(ص123).

وتنتهي الرواية إلى أنه لامخرج أمام مصير الإنسان سوى **الانتباه والاستراحة حيال كل كشف صغير ينفتح أمام خطواتنا**(ص 124)، كما أنه يعيد هنا بعث مبدأ (اغتنم فرصة اليوم) أو CARPE DIEM عند هوراس؛ وتتشابه قصة "الغبي" مع "الغريب" لألبير كامي من حيث هذه الفكرة وغيرها وكذا من حيث الشروح التي تقدمها لأساطير سيسيفوس وبروميثيوس، وذلك من خلال كتابه مستفزة وانطلاقا من عدمية بلغت ذروتها وراحت تنتقد وضع العالم الحالي من خلال أصعب أزماته.

أما رواية **يوميات رجل مهين** فلا تخرج عن خط السيرة الذاتية التي لا تفتأ تبحر في أغوار "الأنا الأخرى": **إمعنوا النظر إلي وسترون أن نظرتي زائغة، فكل ما أملك هو دائما لشخص آخر**، ويلتزم في هذه الرواية نفس التباعد الساخر والشديد النقدية ليظهر مدى تدني العالم الذي يعيش فيه.

يتضمن الكتاب يوميات غير مألوفة لا تتجاوز مدتها بضعة شهور لشخص بلغ مرحلة الكهولة، فعمره يناهز السابعة والأربعين وهو يقرر أن يحيا حياة عادية وخيالية ليكتشف وهم وفراغ كل منهما.

وقد تحرر الأسلوب في هذا النص من عناصر الصنعة ليزيد من الجرعة الفكاهية المميزة له بشدة إلى حد الاقتراب من التشويه وذلك كسلاح يحمل به القارئ إلى حضور عرض تدمير المقدسات الخادعة للحضارة الغربية.

أندرس برلانغا

بدأ أندرس برلانغا مسيرته الأدبية برواية **بارود مبتل** عام 1972. وكقشتالي المولد والطابع، تصطبغ كتابته الروائية بتلك الكثافة والجزالة التي يتميز بهما كاتب من أبناء الهضبة*. وقد جاءت روايته الأولى، التي لاقت ترحيب النقاد، لتندرج تحت تيار رواية

* يقصد بذلك إلى إقليم قشتالة الذي يحتل جغرافيا وسط إسبانيا أو ما يطلق عليه الإسبان "الهضبة القشتالية".

الشهادة التاريخية وإن كانت محوطة بهالة شعرية ورمزية تسمو بحقائق واقع زمن محدد إلى عالم مغاير ذى تفسير كوني.

وقد خلف عمل الكاتب فى الصحافة أثرا في أسلوبه الذى يمتاز بالجزالة والتحديد وسهولة الفهم، وهو أسلوب شديد القرب إلى النفس والتواصل مع القارئ. أما فى روايته الثانية، **غاثابيرا**[*]، فإن الصحفى قد خطا خطوة ثابتة إلى الأمام على طريق الكتابة . وقد رأى النقاد فى هذه الرواية عملا عرف كيف يتمكن من السيطرة على اللغة والعادات وردود الأفعال الأساسية لمجموعة من الناس هم سكان قرية صغيرة، قرية مونتشيل، على حدود إقليم أراغون الإسباني. وقد وجد بعض النقاد والكتاب فى هذه الرواية ملخصا للتاريخ الحديث لإسبانيا، وذلك فى الفترة من "أحد التسبيح" عام 1949، الذي تبدأ به الرواية، حتى احتفالات عام 1981 التى تختتم بها، كما أن من قرأ هذا العمل انطلاقا من عمله الصحفى، وجد فى بطلته، **سارة أغودو**، انعكاسا لأحداث واقعية مثيرة تعرض لها الكاتب، وذلك من خلال الالتزام بواقعية الحدث وبذلك النبض الإنسانى الذى يصوغ وصف الأحداث، وهى الخاصية التى تدفع بمن لهم معرفة بالكاتب إلى أن يعتقدوا أنها سيرته الذاتية وإن كان يكسوها بلغة خيالية حسبما تقتضي الرواية.

فى الأقصوصة الخامسة التى تختتم الرواية، ومتوسلا خدعة جديدة من خدع عالمه الخيالي، يؤكد: **إنها من وحي وتخطيط الكاتب** نفسه. كما نقرأ ما يلي: **بحثت غابرييلا بحماس عن سطر آخر من مفكرتها وأسرت إليك باكتشافها الثانى: ستجعلك تولد من جديد لكى تفعل ما يعن لك كإنسان، فهناك يوجد اسمك المستعار الذى سيفتنك بعد ذلك كثيرا على مدى سنوات طويلة: ذلك الأندرس برلانغا الزجراجى الدائرى، إنه اسم غاثابيرى أيضا هرب بدون شك من "دون كيخوته" كما كانت غابرييلا ستقسم لك وهى مقتنعة تماما.**

لا شك أن فى تلك إشارة ظاهرة ودليل دامغ على تعريف الشخصية بأنها الكاتب نفسه وهو ما يبدو من أول صفحة وإن كان لا يتأكد إلا فى هذه الفقرة.

تقدم لنا الرواية بمجموعة من التقنيات والخصائص المميزة للرواية المعاصرة التى تبحث فى التعبير الشكلى عن الوسيلة التى تمكنها من تصوير عالم المدلولات. لا يقسم

---

[*] هى لغة الغاثابيرا لغة المزارعين فى مقاطعة شقوبية.

الكتاب إلى فصول وإنما إلى "أقاصيص" كما لو كان ذلك أقل درجة من درجات المعالجة اللغوية على ما يبدو؛ وبالفعل فإن في هذه الأقاصيص يكثر استخدام الحوار الفردى الذى يلفت النظر إلى سطحية المستوى السردى الذى يأتي مباشرا وإن قدم العمق السيكولوجي بكفاءة عالية. من ناحيةأخرى، نجد أن التنويع اللغوى هو من أبرز المميزات الأساسية، حيث يكثر استخدام اللغة العامية ولغة الحديث الخاصة بقرية مونتشيل، والتي تتبلور في اتساع وغنى العالم الذى تقدمه؛ وفي نفس الوقت، فإن تطعيم العمل بأنساق أخرى للخطاب السردي، ومن ذلك الحديث الرسمى الذى جاء على لسان حاكم المقاطعة أو ذلك الحديث الديني أو الوعظى الخاص بتلك الفترة، كل ذلك يأتي بقصد التنائى عن الواقع ونقده.

وتتضمن الرواية بعض الأيديولوجيات التي تعطى انطباعا عن بموضوعية وحداثة ما يقص. وفى جميع الأحوال، فإن عنصر النقد هو الذى يحتل الصدارة ويجتذب القارئ، غير أن هذا الجذب يستوجب التساؤل حول اللغة والتركيز على الكتابة والواقع الذى تشير إليه.

والظاهرة الأخرى التي تجدر الإشارة إليها هى تفرد الراوية. فهو ضميرمخاطب تام التناغم مع البطلة، فعلى الرغم من أنه يحاورها، إلا أن منظوره هو ضمير سارة بحيث لا تعبر المسافة الظاهرة بين طرفى الحوار -الراوية/البطل- إلا خيالا يضيف إلى العمل موضوعية ظاهرية أو هي وسيلة تخفى يتبعها الكاتب ليستتر وراء ما يرويه حتى لا يقدم أحكاما أخلاقية بطريقة مباشرة. ونفس ضمير المخاطب هذا هو الذى يقوم فى الأقاصيص بدور الراوية المعتاد فى الرواية السيكولوجية، بمعنى أنه يقدم ويفسر ذكريات وحالات نفسية يصعب وضعها دون هذه الوساطة، نظرا لنوعية شخصية البطلة.

وفى النهاية، فإننا نشير إلى استمرار استخدام التلميح كخاصية روائية وصفة للقصة الدائرية فى هذه الرواية وهى الخاصية التى ترى فيرجينيا وولف أن الرواية كشكل أدبي لابد وأن تعود إليها مثلما فعلت فى هذه الرواية.

أصدر أندرس برلانغا عام 1987 مجموعة قصصية تحمل عنوان **من الحياة الدنيا** وتضم الكثير من سماته الروائية.

لويس ماتيو دييث

ولد فى بيالبينو (ليون) عام 1942. وحصل على الجائزة الوطنية للأدب لعام 1986

عن ثانية رواياته **نبع العمر**. وهو ينتمي إلى "جماعة في ليون" وتضم خوان بيدرو أباريثيو وخوسيه ماريا ميرينو، وهم من ممثلي الرواية الشابة في إسبانيا الذين يشتركون -كما يرى لويس ماتيو نفسه - في تيمة الذكرى والتمسك بالأرض والحساسية التي تختلف عن حساسية روائي الجنوب.

عرف عام 1973 بمجموعته القصصية، "مذكرة الأعشاب"، التي وصلت إلى التصفيات النهائية لجائزة "روايات وقصص" لعام 1972. وقد تضمن هذا الكتاب مجموعة من المميزات التي استمر الكاتب في الحفاظ عليها في أعماله التالية: البساطة ودقة النثر الذي يخلو من نبرة غنائية والرواية المتباعدة والساخرة من الحياة، وهو ما يتيح له نقد العادات والبيئات الاجتماعية والرسم التعبيري للشخوص والمواقف والإحساس بالطبيعة ووضوح الأسلوب والإدراك الفطري للحقيقة.

وقبل أن يعرف كروائي، كان قد أسس في ليون جمعية شعرية مع بعض أصدقائه أسماها "كلارابوبا" (أو "طاقة نور").

وبعد "مذكرة الأعشاب" نشر قصتين قصيرتين"حكاية القرنفل والشوك" (1977)، و"قصة وهم" (1981)، وهو كتاب في أدب الرحلات، فضلا عن رواية طويلة، **محطات المحافظات** (1982). وفيها تكفي بلدة صغيرة في الخمسينيات لأن يتحدث لويس ماتيو دييث عما يتعرض له الإنسان على مختلف الأصعدة ولأن يقدم رؤيته الخاصة مستخدما الرمز أو الاستعارة للذات الإنسانية عندما تتجلى في واقع يمنع تطور حيويتها وأحلامها، ومن خلال كل ذلك تأتي السخرية، من اختناق الروح واضمحلال الحياة في القرية الإسبانية.

أما عن تلك الشخوص الشديدة التميز والتنوع والتي تظهر عبر صفحات الكتاب، فقد استوحاها الكاتب على حد تعبيره: من عناصر البيئة التي تمتلئ بها حديقة البلدة وبعد تأمل ماكر وفكاهي من خلال نظرية شعرية ومتعمقة في نفس الوقت. وجميعها شخصيات لا تخلو من الإسهاب وإن لم تنفصل عن الواقع. وهي تعتمد بشكل أو بآخر على بنية: **كيف أرى العالم أو ما كنت أفضل أن أكون. هناك نوع من اللعب بالمرايا الشخصيتين وبين شخوصي، كما أن خيالها الجامح وانفصالها عن الواقع يقودانها إلى الجنون الذى لا يخلو بدوره من البراعة والحكمة**[10]. جاءت روايته الثانية، **نبع العمر**، لتشد من أزره في مسيرته كقصاص؛ وعلى الرغم من أنها تبدو في ظاهرها رواية مغامرات، إلا أنها تعمل في جوهرها على

استعادة زمن ولى هو زمن فترة ما بعد الحرب تحديدا، إذ تدور أحداثها حول جماعة يتميز أفرادها بالغرابة ويعيشون في إحدى مدن الأقاليم خلال فترة الخمسينيات، فيحاولون كسر حدة ملل الحياة في الريف بالبحث عن نبع مياهه مسحورة يبدو أن أحد رجال الكنيسة القدماء قد شرب منه. يأتي الراوية في صورة ضمير الغائب ليفتح هامشا لحوارات الشخصيات التي يتعرف القارئ من خلالها العالم الذى يتناوله الكاتب.

تنقسم الرواية إلى ثلاثة أجزاء على الطريقة التقليدية فى المعالجة: العرض، "صندوق السيد خوسيه ماريا لوماخو"؛ ثم العقدة، "طريق النبع"؛ ثم النهاية، "زهرة الشتاء". وتسهم هذه البنية فى تشكيل رواية ذات طابع واقعي وإن كانت تحمل في طياها عناصر الأسطورة -الذى يتمثل فى ذلك النبع الأسطورى الذى يعيد الشباب للكائنات الفانية -، كما نجد فيها أيضا ما ذهبت إليه الرواية الحديثة من اعتبار الخطاب كعنصر أساسي للقصة. ولا ننسى أن نشير إلى ما يتميز به الحوار وتدخلات الراوية من مستوى عال من الفن الذى يضفى على السرد، فى نفس الوقت، الكثير من الغموض والرصانة.

تحدث لويس ماتيو فى العديد من المناسبات عن فنه السردي. نجده فى هذا الصدد يحيل فى تحديد انتماءاته الأدبية إلى كل ما هو إسباني، وبتحديد أكثر، إلى ثربانتس ضمن ذلك الاتجاه الخيالى -على أفضل تعبير- النابع من ثربانتس ومن تعدد الحقائق ومن عالم **دون كيخوته** ومن التناقض بين الواقع والخيال، ومن الرواية كمغامرة حياتية تحمل استعارة والحلم والأسطورة ويعبر عنها الرمز الذى يكشف الخبايا ويمنحها مدلولات أخرى، وهو الخط الذى يشكل فيه بابي إنكلان نقطة تحول نحو أسلوبية التشويه وذلك بعد اجتهادات تحسب له[11].

وإلى جانب هذا الارتباط بالتراث الإسباني، نجده يعرب عن إعجابه الشديد بالتراث الذى يتداوله سكان منطقة شمال غرب مدينة ليون حيث عاش سنوات طفولته.

فى نفس السنة التى نشر فيها **نبع العمر** صدرت له أيضا **الحلم والجرح** وهى لا تختلف كثيرا عن بقية رواياته، وكذا الحال مع كتاب "جمرات أغسطس" الذى صدر بعد ذلك بعامين، أى عام 1989. و"جمرات أغسطس" مجلد يضم ثلاث عشرة قصة تحمل كل منها تاريخا مختلفا، وكان معظمها قد نشر قبل ذلك فى مجموعة "مفكرة الأعشاب"، وإن كان بعضها يحمل تاريخا حديثا.

تؤكد هذه المجموعة ما يقال عن كتابات لويس ماتيو دييث: الأسلوب الكلاسيكى

للكاتب واهتمامه بالصراعات الفردية والأزلية التي يخوضها الإنسان، ومن ذلك تناوله لموضوعات دائمة الحضور في الأدب: الحب والموت والأحلام ومرور الزمن والذكرى.

أما من حيث الأماكن، فما زالت هي تلك التي تحمل الطابع الريفي أو مدن الأقاليم، كما لو كان الاقتراب من الطبيعة ومن عالم مدن الأقاليم المحدود يمثل الجو المثالي الذي تزهر فيه الكنوز الإنسانية للبشر الذين يعبر عنهم بفكاهة وسخرية، وإن كانوا يقتربون من القارئ بصفة خاصة ويحتلون مكانة في نفسه.

ومسرح أحداث **الساعات الكاملة** هو نفس ذلك المكان الروائي الذي دارت فيه الروايات السابقة: مدينة إقليمية صغيرة أو ريف منطقة ليون. من ناحية أخرى، نجد الكاتب يستخدم عنصر الرمز في هذه الرواية التي تأتي في ظاهرها كرواية مغامرات. والرمز المستخدم هنا يبدو في الرحلة التي يقوم بها مجموعة من رجال الدين الذين يخرجون لتناول وجبة خفيفة في قرية قريبة يبغون الإقامة فيها مستخدمين سيارة قديمة ليصب فيها فحوى اللغز، من خلال الحبكة وحوار الشخصيات، والعديد من المظاهر الهامة للحياة وكلها تشترك في إضفاء عنصر الإبهام.

يزداد عمق الحكاية -ذات الظاهر الواقعي التقليدي- باستخدام الكاتب للعبة المرايا في حوار الشخوص وفي كثرة المصادفات في حبكة تبدو في البداية شائعة -أمسية شاي- لا تلبث أن تتحول إلى شيء مذهل لا يكاد يقترب من الواقع لولا جرعة التجديد التي تصب فيها الصراعات الأزلية التي تعانيها الحياة الإنسانية.

يلوح تأثير ثربانتس في هذا العمل من خلال طريقته في تغذية القصة بعدد كبير من الحكايات المروية على ألسنة الشخصيات وتعمق التناقض بين الحقيقة والخيال. ومن ناحية أخرى، تعكس نفس هذه التقنية ما صرح به الكاتب من شغفه بالتراث الشفاهي الشعبي بإقليم ليون.

وينتمي جميع الشخوص تقريبا إلى العالم الكنسي، لذا فهو عالم تقليدي يخضع للمراجعة ويناسب تقنية الاستدعاء إذ يكشف -في إعمال الذاكرة- عن أشد تناقضات هذه الواقعية الظاهرية إيحاءا. كما أنه يعالج بكفاءة ما يشغل حياة رجال الكنيسة: الحاج، شخصية غير نمطية بحق، تجمع بين الصعلكة والتبجح؛ بين الحكمة والاستهانة بالمقدسات؛ وهي التي تقوم بدور المحرض على مدار تلك القصص التي تعزز تدريجيا شعور الشخوص والقارئ نفسه بالقلق.

إن العبارات الموجزة حول الموت، وحول الحياة كحقيقة هشة ومبهمة، وحول الموضـــع الدقيق للحقيقة أو الكذب فى القصص المسرودة وحول الحرية التى تتحقق فى الأحلام **(يوم بلا حلم هو يوم ضائع** ، ص147) هى فى حقيقتها تساؤلات تقود القراءة نحو الهدف الذى تتخيـله القصة: ليس أمام الإنسان أو المسافرين على مدى هذه الرحلة الطويلة المليئـــة بالمصادفـــات والمفاجآت إلا مواصلة الرحلة نفسها وبهذه السيارة المتهالكة **كما لو لم يكن لدينا ملجأ آخر** (ص 174) وهو ما تؤكده النار الأخيرة فى الدير وكذا عنوان العمل.

إن الأسلوب الكلاسيكى، الـــذى لا يحـــول دون التصويـــر التعبـــيري للشـــخصيات، وروح الدعابة اللصيقة دائما برؤية شعرية، وكــــذا الاســـتحضار الدائـــم التواصـــل مـــع القضايا المعاصرة، هي سمات نص ماتيو دييث، كاتب معـــاصر يغلـــف بحساســـية جديـــدة الإبهام والتعدد الدلالى اللذين طالمـــا وسمـــا الأدب.

خوليو ياماثـــارس

حققت روايـــة **المطـــر الأصفـــر** أعلـــى معـــدلات القـــراءة علـــى مـــدى عـــامى 1988و1989. حكاية شعرية لا تتعدى الـــــ143 صفحـــة عمادهـــا المونولـــوج الداخلـــى لآخر مواطنى قرية صغيرة في جبال الـــبيرانس بناحيـــة مقاطعـــة "وشـــقة"، وهـــي ثانيـــة روايات الكاتب الذى سبق أن نشـــر ديـــواني شـــعر: "بـــطء الثـــيران" 1979 و"ذكـــرى الجليد" 1982. ويعكس عنوانا هذين الكتابين ملمحـــين مزدهريـــن في ســـرد ياماثـــارس: "البطء" كعنصر للفعل التدميرى لمرور الزمن و"الذكرى" كخاصية أساســـية يرفـــع عليـــها دعائم عوالمه الخياليـــة.

والكاتب أحد شباب هذا الجيل. ولـــد في عـــام 1955، في بيغاميـــان (ليـــون)، قريـــة صغيرة اختفت تحت مياه خزان. قضى طفولته بـــين تكويـــن كلاســـيكى باعتبـــاره ابنـــا لمعلم وطالبا فى المدرسة الداخلية لرهبـــان الـــبيرادو، وبـــين شـــغفه منـــذ نعومـــة أظـــافره بروايات الغرب الأمريكي. يهتم هذا الكاتب الشاب بالإنســـان الفـــرد مـــن حيـــث إنـــه كائن مستضعف ومهدد على الرغم مما يحوطه من قيم، تلك القيـــم الـــتى تتعـــدى حـــدود المادة وتظهر مع عملية التقدم المستمر لعلل الوجـــود الإنســـاني حـــتى وإن تداعـــت فيمـــا بعد فى عالم الأشباح والنســـيان.

صدرت أولى رواياته، **قمر الذئاب**، عام 1985 وفيـــها ينســـج عالمـــا مـــن الخيـــال

ينتظم ذكريات طفولته المستمدة مما كان يرويه الكبار عــــن حيــاة الجنـــود المـــهزومين في الحرب الأهلية والفارين فى جبال ليون. ويتجلى ميل ياماثـــارس إلى "الروايـــة القصيــدة"، وقد يرجع ذلك إلى رؤيته للكتابة على اعتبار أنها موقف تجــــاه الحيــاة وطريــق للمعرفـــة والخلاص حتى يمكن تحمل مرور الزمـــن .

ثبتت رواية **المطر الأصفر** خطا خوليو ياماثـــارس –الــذى أشـار أغلـب النقــاد إلى تأثره بخوان بينيت فى بدايته –على طريق الجــــودة الشـعرية فى أسـلوبه فتمثـل أعمالــه إطلالة على المشهد البشرى الذى الذي مآله الفناء. وتحملنا الرواية، مـــن ناحيــة أخـــرى، إلى عالم الكاتب المكسيكي خوان رولفو الشبحى الــذي تســقط فيــه كــل تخــوم بــين الأحياء والموتى، من خلال المونولوج الداخلي النفسي للبطل الذى يــــروى تهــاوى قريـــة، والذي يرمز لها العنوان، الذي هو استعارة متعددة المعانى عن الزمـــن والذاكـــرة الإنســـانية والمـــوت والألم وغمـــوض الوجـــود: **الزمن مطر صبور وأصفر يطفيء أعنف النيران تأججا شيئا فشيئا** (ص51). **ينفعني الآن بعد كل هذه السنين عندما يخترق الألم رئتي كمطر مر وأصفر، كي أستمع بلا خوف إلى البومة التي تعلن موتي وسط الصمت، وبين خرائب هذه القرية التي لن تلبث أن تموت معي أيضا** (ص 74) **والآن، بعد أن أحاط الموت بباب هذا المخدع وراح الهواء يصبغ عيني شيئا فشيئا باللون الأصفر** (ص 92) **لم أخف قط [مـــن المـــوت] حتى عندما كنت طفلا ولا حتى ليلة أن كشف لي المطر الأصفر عن سره** (ص139).

أما إذا أردنا أن نتحدث عن كتابته، فلنعرض،ولو إيجازا، للأثر الذى خلفته فيه قراءتــــه لبروست. إذ إن معالجته للزمان والمكان تحمل طابعا بروستيا؛ وحتى فى المونولـــوج الداخلـــى للبطل نلحظ إشارات ظاهرة لدور الذكرى كعنصر أساسي للوجود:

عندما اكتشفته، شعرت بنفس الإثارة التي أحسها الآن. ها قد عادت من جديد لتهزني: تلك الخشونة الحادة للخوص القديم اليابس الذى يخترق الجلد ويجرى مجرى الدم ويجرح الذكرى حرقا. أحيانا، يعتقد الإنسان أنه نسى كل شيء وأن صدأ السنين وغبارها قد دمرا تماما ما كنا نعتقد ذات يوم أنه قد فنى، ولكن يكفي صوت واحد أو دفقة رائحة أو لمسة فجائية وغير منتظرة لكي ينحدر سيل الزمن بلا هوادة فوق رؤوسنا وتضاء الذاكرة بلمعان وفورة البرق(ص30).

تجدر الإشارة إلى خاصية أخرى فى كتابته، وهى إيقـــاع نـــثره المثــير للإعجـــاب، إذ

تتهادى على مدى صفحات الرواية سلاسل من الأبيـــات ذات الأحــد عشــر مقطعــا فى حرية جيئة وذهابا عبر العشرين مشهدا التى تضمها الرواية والتي كتـــب كـــل منـــها علـــى طريقة المقاطع الشــعرية.

ولعل المدلول الأخير لرواية **المطر الأصفر** يتمحور فى شخصية البطـــل الـــذى يواجـــه ذاته على انفراد بعد موتـــه.

ذكر ياماثارس، فى جريدة البايس ["كتب"،يونيو 1989] أن هناك نوعين من الكتاب:

نوع يكتب لتمضية وقته، بمعنى أن يصبح مشهورا ويربح المال، ونوع يكتب ليمضى فى الحياة ويحتمل مرور الزمن. وأنا أكتب لأمضى في الحياة، إذ إنك لا تحقق سوى خداع نفسك دوما. إلام يعزى ذلك الشعور بالمعاناة فى أمسيات الآحاد؟ يعود إلى انفراد الناس بأنفسهم عندما يكونون بمفردهم.

صدر له كتاب آخر يندرج تحت تيار أدب الرحـــلات: **نهـــر النســيان** عـــام **1990**. وفيه يروى الرحلة التى قام بها الكاتب مترجلا عبر مجرى نهـــر كوروينيـــو (ليـــون) وهـــى المنطقة التى تعتبر مسقط رأس الروائى. والكتـــاب مصـــوغ بأســلوب واقعـــى وإن كـــان ذلك لا يقف حائلا دون انعكاس ذلك على المدلول الذى تنـــهض بـــه الذكـــرى فى قلـــم كاتبنا: إذ إنه يراها كإعادة بناء واستحضار للحياة بما فيها مـــن جمـــال وغمـــوض.

راؤول غيرا غـــاريدو

ولد راؤول غيرا غــــاريدو عـــام 1935، في مدريـــد حيـــث نشـــأ وترعـــرع ودرس الصيدلة وحصل على منحة دراسية من المجلس الأعلـــى للأبحـــاث العلميـــة. أقـــام لفـــترة محدودة فى سان سيباستيان وهناك تبلورت ميوله الأدبية. يشــــغل حاليـــا منصـــب رئيـــس الجمعية النقابية لكتاب إسبانيا. له إنتاج أدبي غزيـــر وذلـــك منـــذ أن نشـــر روايـــة **ابـــن كاثيريس** عام 1969، وتوالت أعماله بعد ذلـــك: **لا بطـــل ولا شـــيء** وصـــدرت(1969) أيضا، ثم **الإباحى (1972)**، وآه (1973)، **وهـــروب عقـــل (1973)**، **وفـــرض (1974)**.

وفي عام 1977 حقق انتشارا على مستوى القراء عندما فاز بجائزة نـــادال عـــن عملـــه **قراءة جديدة لرأس المال**. ونذكر من أحدث أعمالـــه: **ريشـــة طـــاووس وطنبـــور مـــن جلد كلب** التى صدرت فى نفـــس عـــام 1977 وكذلـــك **لاوجـــود لكوبنـــهاغن** الـــتى صدرت بعد ذلك بعامين، تليها رواية **عادة المـــوت (1980)**، ثم **مكتـــوب علـــى ورقـــة**

دولار (1982)، وعام ولفرام (1985)، والبحر امرأة سيئة السمعة (1987)، وموضوع الحب اللذيذ (1990).

يعتبر راوؤل غيرا روائيا شيد عالمه الخاص الذى يظهر فيه ميوله النقدية تجاه المجتمع الذى يعيش فيه. غير أن التزامه تجاه عصره لا يقربه من تيار الواقعية الجديدة الذى ساد في عقد الخمسينيات، فى حين عمد اتجاهه الأخلاقي إلى إظهار البون بين مبادئ النزعة الإنسانية التى ظهرت في الستينيات، وقت ظهور أول أعماله، وبين المادية السائدة. إلا أن ذلك لا ينفى أن ميوله النقدية تلك قد دفعته إلى أن يتناول باتجاهاته الأخلاقية العديد من الموضوعات والمشاكل التى يتعرض لها الإنسان.

نجح راؤول غاريدو بصفة خاصة فى تقديم أبطال رواياته كأنماط شديدة الواقعية يجد فيها القراء أنفسهم. كما أنه يبتعد بطريقة ملحوظة عن العدمية والتشاؤم اللذين يميزان الرواية المعاصرة ويحرص على الاعتماد على الحياة نفسها فى حكى قصصها التى يحتل اليومي فيها مكان الصدارة.

فى معرض حديثة عن فنه الروائى، يذكر أن هاجسيه الأساسيين هما البنية ورسم الشخوص. **البنية حدس بديهي لا أستطيع شرحه، قد يكون مثل استخدام الكلمة المناسبة فى الزمن المناسب وإن أمكن فى المكان المناسب أيضا. كما أن ما يروى يجب أن يرقى إلى مرتبة الاستعارة، فليس من المستحب أن تظهر فقرة ساذجة فى النص، فكلما أغربت واستغلق فهمها كان ذلك أفضل. أما فيما يتعلق بالشخوص، فيجب أن نعرف أن الشخص يوجد عندما نحدد له طابعا خاصا به، وهذا أيضا أحد الأسرار التى لا أعرف كيف أشرحها. وإن كنت أشعر بالراحة عندما أتحدث بلسان ضمير المتكلم فى زمن المضارع البسيط. والرواية قادرة على تحمل كل شيء تقريبا بما فى ذلك غياب البنى، لكنها تفشل عندما لا ينهض الشخوص فيها على أقدامهم ولا يتحول النثر إلى ممارسة أسلوبية جديدة. وموهبة السرد هبة من الله، غير أن الرواية الجديدة هى، لسوء حظ المستهترين، مائة عام من الوحدة**[12].

تدفعنا مطابقة ما قاله عن بويطيقاه مع كتاباته إلى القول بأنه قد نجح فى خلق الشخصيات وعرف كيف يحافظ على مسيرة راحت تتمثل التقنيات الروائية، خاصة فيما يتعلق منها باللغة. وقد يكون أبلغ مثال على ذلك بناء رواية **قراءة جديدة لرأس المال**، فهى رواية –خورس يتمكن فيها القارئ

من خلال الأصوات المختلفة من إعادة تخيل عالم ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية.

أما في رواية **الرسالة** فقد تمكن من تقديم شهادة تساعدنا على التعرف على الموقف الاجتماعى والسياسى الذى يعيشه إقليم الباسك حاليا فى نفس الوقت الذى يقدم لنا ارآءه التي تنطلق من منظور أخلاقى وإنساني، حول نتائج التدمير النفسى – وليس فقط الجسدى– التي يتسبب فيها الإرهاب.

إن الرواية الإيديولوجية لراوؤل غيرا غاريدو تظهر من خلال الاستعارات –عالم التخييل الروائى– وهو ما يحول الشهادة إلى كشف فني يشمل:

- شد انتباه القارئ عن طريق ما تفجره الحكاية من إثارة في القارئ.
- خلق شخصية بطل تتناول برمزيتها مناطق دقيقة من الذات الإنسانية.
- أسلوب روائي يتحول فيه كل عنصر فني إلى خدمة المدلول الدفين للرواية.

وأشير بإيجاز هنا إلى نقطتين هامتين فى بنية هذه الرواية: تقسيمها إلى فصول تنازلية مما يوحى بفكرة التدمير الداخلى للبطل، ثم ضمير المتكلم الذى تقدم لنا القصة من خلاله والذى يشعرنا بالقلق وباضطراب خطوات البطل بالاستخدام المتكرر للمونولوج الداخلى.

وتعتبر رواية **الرسالة** مثالا لكيفية تحول الحقيقة التاريخية –ظاهرة الإرهاب–، عن طريق الاستعارة الروائية، إلى طريق معرفة للإنسان والعالم الذى يعيش فيه، معرفة لا تخلو من البعد الأخلاقى نظرا للعنصر الإنساني فيها.

بيثنتى مولينا فويش

ولد بيثنتى مولينا فويش فى المنطقة الشرقية من إسبانيا وبالتحديد فى مدينة "البسيط" عام 1946. ظهر على الساحة الروائية بعد أن ورد اسمه فى قائمة كاستيليت بصدد جيل الكتاب "الأحدث". له اهتمامات سينمائية وتشكيلية بصرية ظهرت في أعماله الأولى كإبداعات فى تجديد فن الرواية التقليدى، وهو ما تشهد به روايتا **متحف الرعب الإقليمي** (1970) و**تمثال نصفى** (1973).

والحكاية فى رواية **متحف الرعب الإقليمي** مقسمة إلى وحدات منفصل بعضها عن بعض نوعا ما، وإن كانت أولاها وآخرها تجمعان بينها، وهذا التقسيم لا يميز هذه الرواية فقط وإنما أيضا الرواية الثانية، **تمثال نصفي**، إذ جزئت الحكاية مما صعب

من عملية القراءة، وهو الأمر الذى تمادى الكـــاتب فيــه عندمــا ضمنــها العديــد مــن الإشارات السينمائية والأدبية التي يستغلق فهمها على غير ذوي المعرفـــة بتلــك المجـــالات.

يلجأ مولينا فويش إلى التجريب فى اللغة المســـتخدمة بـــالجمع بـــين مختلــف أنـــواع السرد والتفرد اللغوى. أشار أحد النقاد إلى أن رواية **تمثـــال نصفـــى** لهـــا أثـــر مـــزدوج، تدميرى وإبداعى، كما هي الحال عند كافكا، وهـــو مـــا يميز كذلـــك روايـــة **جماعـــة الرياضين** التي صدرت عـــام 1979.

منحت جائزة "إيرالده" للرواية، في دورتها السادســـة، بالإجمـــاع، فى شـــهر نوفمـــبر 1988، لجلد مولينا فويش **خمسة عشر يوما ســـوفيتية** المـــدرج في قائمـــة أكـــثر الكتـــب مبيعا خلال تلك الفترة ويحكى فى ظاهره ما كان من أمر جماعـــة ســـرية مـــن الشـــيوعين المناهضين لحكم فرانكو فى أواخر الستينيات في لحظـــة تاريخيـــة تـــتزامن و"مـــايو 1968"، غير أن العنصر التاريخى الذى يستخدمه هذا التيار مـــن الســـرد الإســـباني، حـــين يتنـــاول موضوعات تكاد تنصب على حاضرنا مما يجعله يصنف كروايـــات شـــهادة، مـــا هـــو إلا مدخل لتقديم ما هو أعمـــق دلالـــة حيـــث يـــذوب الموضـــوع السياســـى فى المغـــامرة الشخصية للأبطال الذين تستغرقهم أفكار لا تكاد ترقى إلى مرتبـــة الإقنـــاع، لـــذا فـــهى ليست برواية واقعية. والصراع هو الموضوع الحقيقـــي للروايـــة وإن يكـــن صراعـــا بـــين الأخلاق والجمال. وأطراف الصراع كائنات خيالية يحيط بها العديد مـــن المبـــهمات الـــتى يتعرض لها الإنسان والتى تكشف فى نفس الوقـــت عـــن تأزمـــه وكذلـــك عـــن حنينـــه الجارف إلى الماضي. أما فيما يتعلق بالتعبير، فهو لكاتب عـــرف فى بدايتـــه كشـــاعر علـــى دراية بدقة الأسلوب وبالتنوع اللـــونى.

وهذه هي الرواية الخامسة فى ترتيب أعمال فويـــش، وتتمـــيز بأنهـــا مكتوبـــة بعنايـــة شديدة على أنها لا تخلو من البســـاطة والفكاهـــة.

وأخيرا، وعن بويطيقاه الخاصة، يؤكد الكاتب فيما كتبه لـــ"مجلة الغرب"[13] أن مرحلـــة الصراع مع العالم المحيط انتهت عنده (1970) وأن انتماءه الأدبى بلا حدود، إذ يضم الكثير من الكتب والعديد من الوسائط الفنية الإسبانية والفرنسية والألمانية، فهو يدين بالكثير لشكســـبير مثلما يدين لثربانتس ولأصحاب النظريات الشديدة التعقيد، وكذا للســـذج ذوى العبقريـــة الخالصة وللشعر وللرواية. **أعتقد أن القاعدة التى يستند إليها الكاتب هي البحث عن أسوار الوطن الخاص به داخل خضم اللغات مستظلا بلهجات جميع بقاع الدنيا.**

رافائيل شيربس

يقودنا حديثنا عن الدورة السادسة لجائزة "إيرالده" للرواية إلى الحديث عن رافائيل شيربس الذى احتل المركز الثانى عن رواية **ميمون** التى تعتبر أول أعماله السردية بعد مسيرة طويلة قضاها بين الصحافة والنقد الأدبي.

تأثرت هذه الرواية بالصحافة من حيث الأسلوب المباشر المحدد فى حين ابتعدت عن التحقيق عندما كثرت فيها الصور التى وإن كانت تمتاز بالبساطة، إلا أن الغنائية تطغى عليها.

وبنية القصة أفقية. تحكى لنا عن إقامة قصيرة لمعلم لغة إسبانية فى المغرب بهدف إتمام كتابة روايته هناك. ومن ثم فإن الكتاب قد يمكن تصنيفه ضمن ذلك التيار الموضوعى في السرد الإسبانى والذى سلط الضوء على الواقع غير المألوف لهذا البلد المجاور كمرجعية وحيز لمواصلة الحياة. فليس من الغريب إذا أن تنتمى الشخصيات الخيالية التى تبحث عن هذا المخرج إلى عالم غير أخلاقى يسيطر عليه الجنس والخمر والمخدرات على اعتبار أنها الملجأ من العدوانية المحيطة التى صورها لهم خواؤهم الداخلى. وإذا كان الصوت السارد هنا –ضمير المتكلم– يقترب بالرواية من جنس المذكرات أو السيرة الذاتية من ناحية، فهو، من ناحية أخرى، يعزز درامية الوحدة التى يعانى منها الإنسان المعاصر ويغلب فيها السردي على أية إيحاءات بالخلاص أو بالتطهر. فالرواية تفتقد إلى الخلفية الثقافية الضرورية لتبرير البحث أو الهروب الذى تمارسه الشخصيات.

في بويطيقاه الروائية، يعارض رافائيل شيربس بشدة التيار التجريبي في الستينيات، نظرا إلى أنه **كان طريقة لإنكار أن يتشارك الكاتب والقارئ فى فعل يعكس مبرر وإرادة فهم العالم، وأن كليهما مرتبط بالحكاية**، وهو يدعو إلى رواية ذات شمولية ووظيفة أخلاقية. ويود أن يرى نفسه وسط جماعة من الكتاب يسعون من أجل العمل الأخلاقى، وتضم ماكس أوب وخوان مارسيه وكارمن مارتين غايتى وخوان إيتورالدى.

بقى أن نشير إلى أن ضآلة الإنتاج الأدبي لرفائيل شيربس لا تتيح لنا الفرصة للمطابقة بين أقواله وأعماله.

خوان خيسوس أرماس مارثيلو:

حصل أرماس مارثيلو على جائزة "بلاثا أى خانس" الدولية الخامسة

عن روايته **آلهة أنفسهم**. وقد ولـــد هـــذا الروائـــي عـــام 1946 فى جـــزر الكنـــارى.

تتناول أحداث الرواية التاريخ الحديث لإســـبانيا، وبـــالتحديد الفـــترة مـــن 1968 إلى 14 ديسمبر 1988. ويرى الكثير من النقاد أن هذه الرواية تختلـــف تمامـــا عـــن الكتابـــات السابقة للمؤلف. فقد جاءت كرواية شهادة علـــى الرغـــم مـــن أن مؤلفـــها قـــد عـــرف برواية **الحرباء على البساط** التي حصلت هي الأخرى علـــى جـــائزة "غـــالدوس"، وقـــدم فيها سخرية تشويهية عن مجتمع السلطة في شـــكل روائـــي يســـتخدم تقنيـــات متنوعـــة: وجهات النظر المختلفة لرواية غالبا مـــا يكـــون مســـتترا ويقـــوم بالســـرد مـــن داخـــل الشخصيات المختلفة؛ والتحرر من قيـــود الزمنيـــة والمكانيـــة؛ وتفتيـــت بنيـــة الحكايـــة ليخترقها باستمرار عبر الفصول المختلفة التي تنقســـم إلى مشـــاهد.

على المستوى التعبيري، لا ينفصل ميـــل الكـــاتب إلى التجريـــب -كمـــا ســـبق أن أشرنا- عن ميله الشديد إلى النقد: سلسلة من المفردات المســـتحدثة علـــى اللغـــة، فضـــلا عن ألفاظ من حصاد لغة الحديث في جزر الكنارى الـــتي تســـم لغتـــه الســـوقية، فروايتـــه التشويهية تعتمد ذلك بشكل أساســـي.

نشر عام 1976 **حالة غيبوبة**، وتتناول شخصيات شـــعبية وأســـطورية. ولعـــل هـــذا التصنيف مبرر تراجع تجريبية الكتاب الأول لصالح سهولة التوصيل. كما صـــدر لـــه عـــام 1978 **سديم**. أما خلال عقد الثمانينيات، فقد أصدر عمليـــه: **الســـفن المحترقـــة** (1982)، و**شجرة الخير والشـــر** (1985).

ومع **آلهة أنفسهم** تتقهقر التجريب المتحرر لهذا الروائـــي وتفوقـــت عليـــه كتابـــات الشهادة التاريخية. تنقسم الرواية إلى ثلاثة أجـــزاء ["حقـــل المريـــخ" و"مؤامـــرة الحريـــة" و"على صورته وهيئته"]، تستعرض تاريخ إسبانيا الحديـــث فى حكايـــة أفقيـــة تغطـــى أول جزئين، فى حين يتناول الجزء الثالث ثلاثة أحداث: فوز الاشـــتراكيين فى انتخابـــات عـــام 1981 ومحاولة 23 فـــبراير الانقلابيـــة وإضـــراب 14 ديســـمبر 1988. ومـــن الملاحـــظ أن الاتجاه النقدى الذى لم يغب عن أى من أعماله الســـابقة لا يســـتطيع، عندمـــا يحـــاول أن يتناول جيل الشباب المتمرد والسياسى الـــذى ينتمـــى إليـــه الكـــاتب، أن يتخلـــى عـــن تصوير الضمير الفاسد الذى يعشش بداخله وذلك من جـــراء التلـــوث وعـــدم الالـــتزام فى الزمن الحالى، وهو ما يتضح على نحو سافر فى المشهد الأخير عندمـــا يـــورد شـــاهدا مـــن رواية سميرون عودة نتشـــايف: **كان على يقين تام -راح مارثيلو روشا يقرأ- بأن**

أكثر الثوريين ذكاء -الأغبياء هم الأغلبية ولكنهم لا يعنونه شيئاً- يبلغون معرفة كبيرة ودقيقة بقوانين المجتمع مما يتيح لهم إمكان إحراز النجاح عندما يغيرون جلدهم، حتى ولو حدث ذلك لأسباب شديدة المعقولية. في المواجهة الاجتماعية الخاصة التي لا غنى عنها في المجتمع الديمقراطي والشعبي والسوقي(ص ص461 — 462). ويختتم كتابه وسط هالة من الحنين: **ولقد تبدلت الأشياء ، ولم يبقَ أحد على حاله، فكل واحد منهم** -في إشارة إلى جيله الذي ينهض ببطولة العمل والذي عرف باسم شباب 68- **كان يحمل دائماً في داخله أمنية يائسة كانت تميزهم على مرور الزمن، يحدوهم طموح جيل الآلهة الذي ينتمون إليه**(ص460) **إنه جيل آلهة تسرب إليه الفساد وتخلى عن التزامه نتيجة ضغط اللحظات التاريخية وتطوير المجتمع**.

خوسيه أنطونيو غابرييل إي غالان

تزامن صدور روايات غابرييل إي غالان مع دواوينه الشعرية. أصدر رواية **نقطة رجوع** (1972)، فسبقت بذلك ديوانيه **كان ديكارت يكذب** (1977) **وبلد كهذا ليس بلدي** (1978).

يتجه غابرييل إى غالان سواء فى الشعر أو النثر إلى خلق عالم يمثل فيه المونولوج الداخلى —فى حالة النثر— الأسلوب الأنسب، على اعتبار أنه الأكثر تمشيا مع التشكيلات الرمزية.

ولد فى بلاسنثيا (مقاطعة ماردة بإقليم إكستريمادورا) في عام 1940. صدر له بالإضافة إلى **نقطة رجوع**: **قفزة الموت** (1981)، **والذكرى الأسيرة** (1981)، **والأبله المستنير** (1986)، **وعظمة تيتو** (1988).

على الرغم من أننا فى معرض حديثنا عن روايته الأولى قد تحدثنا عن مميزات كتابته الشعرية والنثرية، إلا أننا إذا ما ألقينا نظرة شاملة على أعماله، لاستوجب الأمر الإشارة إلى تنوع التيمات والقوالب، وهو ما يؤكده البون الشاسع بين **الذكرى الأسيرة وعظمة تيتو**. ومن ناحية أخرى، نراه يتناول فى جميع أعماله النزاع الداخلى الذى يكمن فى الوجود والذى تساعد الكتابة على الاقتراب منه، وعلى مصالحة النفس سواء من جانب القارئ أو الكاتب.

يرتبط غابرييل إى غالان بالتراث الأدبي الفرنسي وبكتاب"الجيل الضائع" وبالروائيين من أعلام التطور الروائى: كافكا وبيكيت وكورتاثر. وهو لا يملك نظرية

خاصة فى الرواية، كما أنه لم يتوقف ليتأمل أسلوبه الأدبي، فيعترف بأن إنتاجه يعبر عن عالمه الخاص الذى ما إن ينقله إلى الورق يستقل بذاته ويصبح غريباً عنه.

خوان خوسيه ميّاس

يعتبر خوان خوسيه مياس من أصغر الروائيين الجدد الذين أثمرت مسيرتهم الأدبية القصيرة أعمالاً يعتد بها. ولد فى بلنسية عام 1955، وهو لصغر سنه لا ينتمى إلى ما يسمى بجيل 1968 أو إلى ما يتميزون به من انقطاع مع الواقعية الجديدة التى تسيدت نتاج الخمسينيات، ومن تجاهل التيارات الأدبية الأخرى التى ظهرت بعد ذلك، فنجده يصرح: **لا أشعر بالراحة مع هذا النوع من التصنيفات. أولاً، لأن لجيل** ***68*** **دلالات إيحائية تناسب جميع الأذواق واعتقد أنه من الانتهازية أن نزج بأنفسنا في صفوفه. أفضل أن يطلق عليه جيل** ***70*** **وذلك لكي نخلص الأمر مما علق به من شوائب لا تمت بصلة إلى أدبنا، وإن كانت تشوش على رؤية بعض الأحداث. ومن ناحية أخرى، نلاحظ أن مرور الزمن يزيد من حدة الاختلافات التى تجمع بين أبناء جيلي. بوسعي أن أشعر بالاقتراب من بعض الكتاب الذين ينتمون إلى جيلي وإن كنت قد ارتبطت بهم بعلاقة غريبة خلال السنوات الماضية، بمعنى أن الخصائص الجيلية التي لاشك أنها موجودة يجب أن يتم تحليلها مستقبلاً، على أن الأمر قد ينتهي بالقول بأن القاسم المشترك بيننا هو اختلافنا. وأخيراً، لست على يقين من أن إحدى نقاط التقائنا هي التغلب على واقعية منتصف القرن ففي حالتي مثلاً كانت محاولة التغلب على تجريبية العقدين التاليين أشد وعورة**[14].

إن الانفصال عن التجريبية هو نقطة الانطلاق فى كتاباته كما يبدو ذلك من أول أعماله: **ثيربيرو هو الظلال** (1975)، وتميز فيها بعالم وأسلوب متفردين. جاءت رواية **رؤية الغريق** (1977) لتؤكد التوقعات التى فجرتها رواية ثيربيرو... نذكر من أعماله أيضا **البستان الخاوي** (1981)، **وحروف ميت** (1984)، **وفوضى اسمك** (1988)، **وورق مبتل** (1983)، **وهكذا كانت الوحدة** (1990).

ونحن بصدد روائى استطاع أن يبلغ -خاصة برواية **ورق مبتل**- صوغ قصة شديدة التواصل مع القارئ، نظراً إلىسهولة لغتها التى تقدم لنا فى نفس الوقت بنية محكمة الصنع من حيث عناصرها المختلفة دون أن تشعرنا بآليتها.

من حيث المحتوى، تقدم الرواية أيضـا مسـتويات عديـدة للقـراءة، وهـي روايـة مبهمة وثرية من حيث المزج بين الإيحـاءات والرمـوز ومـن حيـث مراجعتـها للواقـع والوجود الإنسانيين من خلال مواقف عصبية تتضمنـها الأحـداث اليوميـة.

يؤكد الكاتب أنه قد دخل بحـلل الأدب **شغوفا بمضامينه لا بقوالبـه**[15] وأنـه مديـن للتراث الأدبي وأدباء من أمثال فلوبير وكافكا ودستويفسكي وهـنري جيمـس وولفـو. **إلى هذه القائمة قد تجدر إضافة أسماء كبار كتـاب القصـص في الولايـات المتحـدة، والعديد من الدراسات العلمية أو التقنية -التي هي أيضا نتاج لحاجة داخلية- التي غالبا مـا تزخر بالنجاحات الأدبية.**

وقاده بحثه في الرواية إلى إيجاد نوع من القصص لا تشعر القـارئ بتعقيدهـا. وهـو يطلق على هذه التقنية اسم "البساطة المركبة". تنتج هذه التقنيـة عندمـا تخلـو القصـة — على سبيل المثال— من العناصر التأملية الظاهرة فتتبـدى كنتيجـة يدركـها القـارئ ولا يراها. ومن مميزات عالم مياس الروائي إدراكه للواقع وللعلاقـات الـتي تربطـه بالخيـال، فهو يرى أن الرواية (الحلم) لا يقع عليها عبء الالتزام بمطابقة الواقـع وإنمـا يقـع ذلـك على الواقع، فهو الـذي يجـب أن يتطـابق مـع الروايـة (الحلـم): **أعتقد أن تطوري الشخصي قد تميز بمحاولة الاعتقاد في أن الواقع خارج العقـل مـا هـو إلا منطقـة تجمع لما نطلق عليه مجازا واقعا.**

إن الرواية عند هذا المؤلف مجال للحرية سواء من حيث الخلق أو القراءة، حرية تنجـب حريات أخرى ليست حاضرة فيما هو محسوس بقدر حضورها في المتخيل والتكويني. وهـو يرى، أخيرا، أن الرواية من الأشياء القليلة التي ينجزها الإنسان بلا عنف.

من ناحية أخرى، نجد أن المثالب الروائية الـتي ادعاهـا الكـاتب تظـهر في روايـة **ثيربيرو هي الظلال**: فقد نجح في أن تكون له رؤية شخصية للعالم الخـارجي يعـبر عنـها بنثر بسيط مليء بالإيحاءات والمدلولات الموضوعيـة والإنسـانية. أمـا غمـوض الوجـود، فقد عبر عنه مياس بطلاقة أرحب في روايته التاليـة **رؤيـة الغريـق** الـتي يجسـد فيـها البطل، "بيتاميناس"[وترجمة الاسم: "فيتامينات"]، حاضر ومـاضي جيـل بأكملـه. وهـي الرواية التي تتميز بتطور الأسلوب والاتجاه نحو ما هـو أخلاقـي.

وقد تكـون روايـة **البسـتان الخـاوي** مـن أكـثر أعمـال الكـاتب قتامـة إذ تتناول أصل الرغبات، فيمـا يعـد موضوعـا متكـرر الظـهور في قصصـه كمحـرك

للواقع وعنصرا يجسد التصور الذى يرسمه كل فرد لوجوده الخاص.

يأتى التلاعب بين الظاهر والباطن كأحد مكونات عالمه الخاص ليملأ رواية **حوف ميت** التى تثبت فيها مخاطرة اللعب بالحقيقة كمادة يصعب تشكيلها على طريقتنا.

أما رواية **ورق مبتل** فقد ظهرت ضمن سلسلة موجهة للشباب وهو ما أجبر الكاتب على أن يهتم باختيار قصة موضوع يستسيغه جيل الشباب، على أن يعبر فى ذاته عن المدلولات الأخلاقية والجمالية التى يرغب الكاتب فى توصيلها للقارئ.

نجحت رواية **فوضى اسمك** عن طريق لغز تطغى عليه روح الفكاهة والقسوة — أحيانا— وعن طريق التواطؤ الدائم مع القارئ، أن تعبر عن رؤية مياس الخاصة للعالم وكذا نظريته فى الكتابة، كل ذلك وسط غموض مطبق يؤدى إلى طرح سؤال عام من خلال قصة مستقاة من الحياة اليومية تدور حول الوجود والقيم التى يستند إليها، وعما يحمل الأدب من واقع خيالى ومن أحلام.

يقوم ضمير الغائب بسرد القصة مشركا القارئ فى معرفة جوانب الحبكة التى يجهلها العالم الكلى للرواية ولا يعرفها سواهما، ويكفى هذا العنصر لأن نفسر الكتاب من حيث القيمة الأسلوبية لما يستقبله القارئ، خاصة عندما يتحول إلى تلاعب أدبى من جانب الكاتب، غير أن مدلول ذلك التلاعب لا يعدو كونه تصعيدا لحدة مشاكل العمل الأدبية والوجود الإنسانى الذى يرمز له بالشخصيات ورغباتها وضمائرها وبالعمادين الأساسيين لها: الحب والموت. ومن ثم فإن عنوان **فوضى اسمك** يحمل إشارة لمغامرة البطل (خوليو) مع الوجوه المتغيرة للمرأتين، كما أنه يعبر فى نفس الوقت عن النص الذى تخيله دون أن يكتبه والذى يمثل فى النهاية عنصر التلاعب فى القصة.

استلقى خوليو على الأريكة ليتأمل من موقعه ذلك الكاتب الوهمى الجالس أمام مكتبه وهو يؤلف قصة تحمل عنوان فوضى اسمك، وهو ما يمثل موضوعها وحبكتها، وهى حبكة كثيفة قادرة على سد الفراغ الذى أحدثه اختفاء الاسم الآخر - تيريسا - وعلى تقريب المسافة التى لا تزال تفصله عن لاورا[1] (ص 148).

وتنتهى الرواية عندما يعود البطل وهو على يقين تام من أنه سيجد على مكتبه رواية مكتوبة بخط اليد مكتملة التأليف وتحمل اسم **فوضى اسمك**. (ص 172).

إن الظاهر والباطن كموضوع مطروق ومتغير ومتفق عليه ومتكرر الظهور فى أكثر من عمل للكاتب يبدو جليا فى صفحة 125:

إننا نحيا حياة شديدة الارتباط بالظاهر، أو ما يبدو ، أو ما يحدث، أو ما يبدو أنه يحدث. حضرتك مثلا تعتقد أنك طبيبي النفسي، وأنا من جهتي أعتقد أنني مريضك. كما أن سكرتيرتي تعتقد أني رئيسها، وأنا أرى فيها سكرتيرتي، ولاروا تعتقد أنها بالنسبة لي لاروا، بينما في الحقيقة هي تيريسا ... وهكذا، فنحن نحيا بهذه الاعتقادات المقبولة عامة. ولا أقول إنه لا فائدة من تلك الاعتقادات، إذ إليها يعود الفضل في تشييد العديد من المدن والطرق... والأمور عموما تسير، وهي في سيرها هذا تحملنا على الاعتقاد في أنها تتوالى في الحدوث الواحدة تلو الأخرى، وأن الأولى هي سبب الثانية. غير أن ذلك ليس صحيحا، ففي الحقيقة يمكن لمكاني ومكانك مثلا أن يتبادلا المواقع بمنتهى السهولة.

ويبدو اتجاه الكاتب الأخلاقي –وهو ما لا تخلو منه أعماله الأخرى– على صفحات اليوميات التي كتبتها لاروا بعد أن تعرفت على الجانب الآخر من الأمور: في إمكاننا فعل أي شيء، غير أن هناك أشياء غير مسموح بها. فالممنوع دائم الحضور فيما هو سفلي وتأكله فئران المجاري في حين أن المسموح به دائم الطفو على السطح، ويأكله الوزراء. وبين المسموح والممنوع (أو بين الممنوع والمسموح) هناك مسافة متغيرة، تذوب أحيانا مثل السم في القهوة أو مثل "القمع" في "السهوة" بحيث يتحولان إلى مادة واحدة (ص156).

ان التلاعب اللغوى، في حد ذاته، من شأنه أن يعبر عن طرح التساؤل حول رموز مجتمع منافق. كما أن المسميات التي لجأ إليها الكاتب ليجعلها قابلة للتغيير تكشف في الوقت نفسه عن أن سم القهوة هو نهاية القصة فيعلو بالحدث إلى المرتبة العامة حينما جعله قابلا للتبادل مع ما هو مسموح وما هو ممنوع.

حصل الكاتب على جائزة نادال عام **1990** عن روايته **هكذا كانت الوحدة** وهي الرواية التي ظلت لفترة طويلة ضمن قائمة أكثر الكتب مبيعا، حيث أن مياس يملك القدرة على تحويل اليومي والقريب إلى عنصر خيالي يقدمه لنا على لسان الرواة الذين يسند إليهم أدوارا يؤدونها في العمل.

خابيير ماریاس

سبق وأن تحدثنا عن هذا الكاتب في الصفحات السابقة في معرض حديثنا عن

روايته **معبر الأفق** الصادرة عام 1973. ولد خابيير مارياس عام 1951 فى مدريد وظهر له حتى الآن خمسة أعمال: **أراضي الذئب** (1971) **وملك الزمان** (1978) **والقرن** (1983) **والرجل العاطفى** (1986) ونال عنها مارياس جائزة إيرالدى للرواية وأخيرا **كل النفوس** (1989).

يعتقد خابيير مارياس – شأنه فى ذلك شأن خوان خوسيه مياس – أن الأصح أن نتحدث عن جيل 70 وليس عن جيل 68، فالتاريخ الأول شهد ظهور المنتخب الشعرى –كحدث أدبي – الذى يحمل اسم "التسعة الأحدث" ويضم أسماء بعض الروائيين من بين من تناول وهو لا يختلف أيضا عن مياس فى تفضيله الحديث عن عالم يسمح بوجود الواقعى وغير الواقعى وليس بمجرد الحديث عن الواقع.

وهو ينتمى إلى تراث أدبي رحيب يمتد من ثربانتس إلى ستيرن (الذى يعتبر هو من أفضل المترجمين لأعماله) وكونتستانت واميلى برونتى وفلوبير وكونراد وبروست وكافكا وفوكنر. ومع ذلك، فهو يرى نفسه بعيدا عن غوته وغالدوس وهيمنغواى وفيرجينيا وولف وعن معظم كتاب أمريكا اللاتينية وكذا كونديرا.

يبدو جليا فى كتابته معرفته المباشرة بالآداب الإنجليزية وكذا بالفن السينمائى لعصره، وهو ما يشهد به كتابه الأول **أراضي الذئب**، إذ نجد فيه تلاعبا مستمرا بالإشارات السينمائية، بالإضافة إلى تأثر أسلوبه بنمط السرد الأمريكى سواء القديم منه أو الحديث . وإذا رجعنا إلى الحديث عن روايته الأولى نجد أنها تضم مجموعة من القصص غير المتماسكة فى بعض المواضع، وإن كان هناك عنصر يؤلف فيما بينها وعادة ما يكون إحدى شخصيات الأسرة التى كانت بطلة الفصل الأول من الرواية.

تختلف رواية **ملك الزمان** فى خصائصها عن روايتى **أراضي الذئب ومعبر الأفق** السابقتين عليها، فى حين استحوذت رواية **الرجل العاطفى** على اهتمام الناشرين الفرنسيين الذين استحسنوا فيها ممارسة الكاتب للتأمل الباطنى وأناقة كتابته التى تعكس قدرته على الإبداع والاستدعاء.

استطاع مارياس فى روايته **كل النفوس** أن يتلافى العيب الذى شاب رواية **أراضي الذئب** وبعض الروايات الأخرى، والمتمثل في عدم محاكاة الواقع فى رسم بعض الشخصيات وكذا غياب الترابط بين ما ينسجه من حكايات. من ناحية أخرى، يلاحظ أن بويطيقاه الروائية تنعكس من خلال السرد فى هذه الرواية،

والإشارة إلى الإتيان بعمل مخالف كتفسير لفن الكتابــة ومحاولتــه إلحــاق هــذه المخالفــة بالقارئ، وهو ما يظهر بوضوح فى الصفحات الأولى من روايــة كـــل النفـــوس.

أدركت، تلك الليلة فقط، أن إقامتي في مدينة أكسفورد ستكون في النهاية حكاية تخبط، وأن أى شئ يبدأ أو يحدث فيها لابد متأثر ومصبوغ بذلك التخبط العام. وهو، لذلك، محكوم عليه بألا يحتل أى شئ فى نسيج حياتي الذى لا يقبل التخبط. أى أنه سيتلاشى وسيدخل حيز النسيان كما نقرأ في الروايات، أو ككل الأحلام تقريبا. لهذا السبب، أقدح الآن زناد ذاكرتي وأجتهد في الكتابة لأني لو لم أفعل فسينتهى الأمر بمحو كل شئ(ص69).

والرواية مكتوبة بلسان ضمير المتكلم على اعتبـــار أنهـــا ســـيرة ذاتيـــة لمـــدرس لغـــة أسبانية خلال عامى إقامته فى أكسفورد، غير أن ما يروى هنـــا عـــن التخبـــط- ـــ وهـــو ما يتطابق مع ذلك الخروج عن المألوف الذى يراه تفسيرا للروايـــة ـــ يدفـــع بـــالعمل إلى الروائية وليس إلى السيرة الذاتية، وهو الشكل الخيـــالى الـــذى تعمـــل فيـــه الشـــخصيات وعلاقاتها المتبادلة والجو العام واللازمنية وغياب الحـــدود بـــين الأحيـــاء والأمـــوات علـــى دفع الرواية خارج حدود العالم، فى الوقت الذى تكشـــف فيـــه عـــن ماهيـــة كـــل مـــن الوجود وهذا العالم. وهو ما يثبته هـــذا المـــزج بـــين كـــل مـــن الكوميديـــا والســـخرية والفارس ثم صهرها جميعا مع كل ما هو عميق ومؤثـــــر فى الوجـــود.

يستند عالم المدلولات بصفة خاصة إلى عنصرين أساســـين: حديـــث الـــراوى الـــذى يصف فيه نفسه وتناول المكان (أكسفورد) بعيدا عـــن الأســـطورة. ونذكـــر فيمـــا يلـــى مثالا للعنصر الأول وهو في شكل رمزية جميلة بصدد صنـــــدوق القمامـــة:

عندما يكون الإنسان وحيدا فى حياته، وبالأخص فى الغربة، فإنه يقف طويلا أمام صندوق القمامة الذى قد يكون الطرف الوحيد الذى يقيم معه علاقة مستديمة أو حتى علاقة تتسم بالاستمرارية. إن لكل كيس أسود وجديد ولامع وجاهز للاستعمال أثر النظافة المطلقة والإمكان اللانهائي. إن تثبيته في الصندوق مساء كل يوم يعنى افتتاحا ووعدا بيوم جديد: كل شئ على وشك الحدوث. فهذا الكيس وهذا الصندوق قد يكونان الشاهدين الوحيدين على أحداث يوم فى حياة رجل وحيد، وفيهما ستستقر نفايات وآثار هذا الإنسان على مدى اليوم: إنه نصفه المستغنى عنه وما قرر ألا يكونه أو يتخذه لنفسه وهو نيجاتيف ما أكل وما شرب وما دخن وما استخدم وما أنتج وما تحصل عليه(ص87).

تظهر أكسفورد فى هذا العمل بوجهها العبوس من خلال حياة سكانها الغرباء: البطل وحبيبته والصديق الوحيد الذى يفضى إليه بأسراره، ذلك المدرس المتقاعد، وحتى تلك الشخصية القادمة من عام آخر، الكاتب جون غاوسوورث، الذين تدور بهم الحياة اليومية فى مدينة تجردت من طابعها الأكاديمى الجاد وإن كانت هى أيضا الصورة الكاريكاتورية لكل ما لا طابع له فى الحياة.

تشير رواية **كل النفوس** فى عنوانها إلى كل الأرواح التى تسكن هذا العالم الخيالى، وهى الأرواح التى يرى بعض النقاد أنها تسكن أجسادا من الرماد.

نشرت عام 1990 الأعمال القصصية الكاملة لخابيير مارياس فى مجلد يحمل عنوان "بينما ينمن"، وتكمن أهمية هذا المجلد فى أنه يمنح القارئ فرصة متابعة مراحل تطور مسيرة الكاتب التى ترتبط ارتباطا حميما فى بعض الحالات بعمله كروائى، والتى تشير فى حد ذاتها إلى السبل التى سلكها بهدف الإيغال في الفن السردي. وهذا المجلد، على وجه العموم، يعكس بدايات الكاتب ويضم المجلد عشر قصص منها اثنتان فقط لم يسبق نشرهما: "بينما ينمن" التى تعنون المجلد و"ما قاله القهرمان". أما القصص الأخرى فقد كتبت ونشرت فى الفترة من 1975 إلى 1989.

خابيير توميو :

تحقق لخابيير توميو نجاح ملحوظ خارج إسبانيا إذ ترجمت أعماله إلى الفرنسية والألمانية والدنماركية. وهو يكتب روايات تختلف عن روايات معاصريه حيث نجد فيها مزيجا غريبا من "كافكا" و"بونيويل"، وذلك من خلال كتابة بسيطة فى ظاهرها، مترعة فى باطنها بموضوعات وأفكار تبرز العديد من الأمور الخاصة بكل من الإنسان والمجتمع المعاصرين من حيث كونها أمورا محل تساؤل. وهو فى سبيل ذلك يلجأ إلى استخدام لغة ورموز أدب اللامعقول. ومن ناحية أخرى، نجد أن التكامل بين الخاص والعام وكذا الفانتازيا القوية من أشد ما يميز فن خابيير توميو الروائى.

طريق النجاح :

عرف خابيير توميو عام 1967 برواية قصيرة - كما هو حال معظم كتاباته - هى رواية **الصياد** متبوعة بتسع حكايات أخرى. وتظهر فيها جميعا بساطة اللغة التى تخدم

التعبيرية وما فوق العقلانية الكـافكويتين، بالإضافـة إلى روح السـخرية والدعابـة الـتى يبرزها الموقف المتنائي الذى يتخذه الكـاتب ليكشـف عـن المظـاهر المترديـة فى حيـاة الإنسان والتى يتم تناولها من خلال الشخصيات أو المنـاخ العـام.

تلـت روايـة **الصيـاد** رواية **العمـى الأزرق 1969**، وهـى الروايـة الـتى أعيـد إصدارها ثانية بعد تغيير عنوانهـا إلى **استعدادات سـفر**. صـدرت لـه بعـد ذلـك رواية **وحيد القـرن** عـام 1971، ونـال عنـها جـائزة مدينـة بيشـتر. أمـا روايـة **الأعـداء** فقـد ظـهرت عـام 1974 وفيـها تنـاول الكـاتب حـالات سـيكوباتية ووهمية استطاع بـاقتدار أن يصيغـها أدبيـا، إذ تـدور الروايـة حـول حالـة جنـون مصحوبة بأوهام وجنـون الاضطـهاد، ومـن ثم تحـول النـص الروائـى إلى تسـجيل ليوميات تخفى البطـل المريـض وابنـه فى مدينـة بـاريس طلبـا للحمايـة. وجديـر بالذكر أن القـارئ لـن يعـرف بمـرض البطـل إلا فى نهايـة الروايـة مـن خـلال الخاتمة. صدرت له روايـة **حـوار مـن مقـام رى الكبـير** عـام 1976. ويعـود مـع روايـة **قلعـة الخطـاب المشـفر** الـتى صـدرت عـام 1979 إلى موضـوع الوحـدة الذى تكرر ظهوره، كما سنرى فى العديـد مـن أعمالـه التاليـة والـذى يلجـأ إليـه باعتباره منبعا للكتابـة الروائيـة.

لاقت رواية **حبيبي الوحش** التى صدرت عام 1985 استحسان النقـاد والقـراء نظـرا لجرعة الفكاهة الكبيرة فيها ولميل الكاتب إلى اسـتخدام الاسـتعارات والمفارقـات. كمـا أنها تقدم شكلا حواريا ينقسم فيه الموضوع الأساسـى إلى صورتـين متجـاورتين تمكنـان من الوصول الى المخاطب – أى القارئ – الذى يشعر منذ البدايـة بـأن لـه دورا فى هـذا النص. كل هـذه المـميزات حـدت بالمسـرحى الفرنسـى جـاك نيشـيه لأن يـهتم بالإمكانات الدرامية التى تحويها الرواية، ومن ثم قـام بتحويلـها إلى مسـرحية عرضـت لأول مرة فى مونبلييه ثم انتقلت بعد ذلك إلى بـاريس عـام 1989.

جنة الفانتازيا تكمن فى الوحـدة:

قوام رواية **صائد الأسود** (1987) خمس وتسـعون صفحـة يتحـدث فيـها البطـل، أرماندو دوفالييه، عبر الهاتف مع امرأة جاءته مكالمتها عن طريـق خطـأ فى الرقـم. ومـن أكثر ما يميز هذه الرواية لعبة وحدة البطل بفانتازياها الغـامرة والجـهد الـذى يبذلـه فى

التمسك بعالم أحلامه حتى لا ينهار أمام الفشل. والعالم الذى يرسمه توميو فى هذه الرواية القصيرة – وإن بدأت فى ظاهرها تدور حول حكاية أعزب وحيد يستميت فى الخروج من وحدته بالاندماج فى حب تلك المرأة التى على الطرف الآخر من الهاتف – هو عالم ملئ بالأفكار والتيمات والاستعارات التى تدور حول زماننا ومدى ضآلة شأن الإنسان فيه. كما نجد العديد من الموضوعات الهامة تتشابك فيما بينها لتكون عالم الراوى: تعذر الاتصال الذى لا شأن للكلمة فيه وهو ما تحاول الرواية إثباته. وغياب التراحم الذى تعمل هذه الرواية التى يعمل بطلها صائدا للأسود على الإشارة إليها، ثم هناك أيضا الحب المفقود وذكرى ماض مع أم متسلطة ومعاناة الحياة التى يرمز لها بذلك المطر المستمر. وسط هذا الجو تصور ملامح البطل الذى يعرف نفسه على نحو متواصل، على مدار الرواية:

أنا شخص خجول أعيش حبيس نفسي ونظرتي موجهة دوما إلى مشاهد روحي المقفرة (ص15).

أيبدو لك أني شخص حاضر النكتة؟ أجل؟ هذا حق، فأنا ظريف الطبع نوعا ما، كما أنني واسع الخيال. لابد أن تكوني قد اكتشفت ذلك بعد الوقت الذى أمضيناه في الحديث معا. يكفي أن أغمض عيني حتى أرى ما لا يستطيع غيري رؤيته حتى لو فتحوا أعينهم عن آخرها. أتعتقدين يا روساورا أن هناك فرقا بين أن يكون المرء خياليا وبين أن يكون فانتازيا؟ وهل ترين أن الفانتازيا هي واعظة غير أمينة تحول الإنسان إلى كائن عديم الإحساس؟ من قال هذا؟ لو كان الأمر كذلك، فإني لأرحب يا آنستي بهذا اللاإحساس الذى يتيح لنا أن نكتشف، فيما يحيط بنا، عشرة آلاف مبرر يدعوننا الى مواصلة الحياة (ص66/67).

لا أعدو كوني شاعرا غنائيا مغمورا وصائد أسود مجهولا، تعلق بكتابة الشعر سرا، مجرد رجل متواضع ولدت لأعجب بالجمال عن بعد من وراء مكتب تواضعي (ص79).

رجل خجول دائم النظر تقريبا إلى المشاهد المقفرة فى نفسه وهو يبحث عن الحرية فى عالم الفانتازيا ليكتشف (عشرة آلاف مبرر لمواصلة الحياة). وكل هذا الوصف مضفر مع المشاهد الأخير الذى يشير بوضوح إلى عنوان العمل وإلى تعريف البطل كشاعر غنائى مغمور ومولع للجمال من مكمنه المبتذل. وهذا الرجل الذى يهرب على مدار الرواية من ابتذال الحياة اليومية،

يقــول إنــه يفضــل البشــر الذيــن يعيشــون فى وحــدة ويولــدون مــن التـــأمل والصمــت، والذيــن لديــهم القــدرة علــى تحويــل عالمــهم المتواضــع إلى تفجــرات من الخيال والفانتازيــا (ص42)، ولا يــرى محيــدا عــن ضــرورة أن يســتخبر النــاس خبايا أنفسهم حتى تدلهم هى بعــد ذلــك علــى مــالم يكتشــفوه فيــها (ص70).

تظاهرات أخرى لعالم توميـــو:

يتجلى العالم المميز لخابيير توميـــو فى أعمالــه الأخــرى مثــل: **حكايــات قصــيرة** (1988) و**كتاب الحيوان** (1988) وتتضمنـــان حكايــات قصــيرة بعضــها مــأخوذ عــن كتابات سابقة. والأبطال فى رواية **كتاب الحيوان** حشــرات تحــاول التعبــير عــن صغــر حجمها من خلال حكاياقا. أما أبطال **حكايــات قصــيرة** فــهم تشــكيلة مــن أطفــال ومتشردين وبحارة...إلخ ، يعبرون عن بطلان وجودهم وابتـــذال الظــروف المحيطــة بهــم، كأن حياقم ليست إلا تعبيرا عن العدم الذى يعنيه هــذا العــالم.

ويعود الى طرق موضوع الوحدة فى **مدينة الحمائم** (1989) والتى يــدرك فيــها أحــد المواطنين فى مدينة مقفرة ولا يقلقه فيها سوى أسراب من الحمام تســكن المدينــة معــه. فى البداية، يعتبرها عدوه حيث اقتحمت عليه وحدته التى بوغت بها فى البداية، ثم لم يلبـــث أن راح يدافع عنها باعتبارها كنزا. وتقدم هذه الرواية تفردا فى الإطار الشكلى إذ ندرت فيـــها إلى حد التلاشي الاستعارات، وذلك بهدف أن تصل بسهولة إلى القارئ. غير أن هذا التفــرد جرد نثر توميو من أهم مميزاته وهي الجودة وتعدد الدلالة.

وكجميع كتابات خابيير توميو جاءت روايتاه الأخيرتان **القـــهرمان القصــير النظــر** (1989) و**وصية غاستون بويبارليى المتنازع عليها** (1990) علـــى شــكل ســرد قصــير. ففى الأولى نجد حوارا مطولا ين القهرمان والحـــاكم الأعلــى لمدينــة خياليــة فى زمــن "يوتوبى" مستقبلى يحذر فيه الحاكم محاوره من مخـــاطر الاختــلاط بـــ"بــأهل القبيلــة"، شعب بدائى الذى يقطن الجانب الآخر من المدينة تمكن من أن يحقـــق العقلانيــة في جميــع مناحي الحياة. والحوار هنا ليس إلا ذريعة الكاتب لكى يعـــرض لمشــاكل عالمنــا الحــالى المميز والهواجس التى يعانى منها سكانه الآن وذلــك بأســلوب مباشــر مشــوب بــروح دعابة ساخرة هي من أشد ما يسم كتابات خابيــير توميــو.

على امتداد مائة واثنتين وخمسين صفحة يقدم لنا بجلــد **وصيــة غاســتون بويبــارليى**

المتنازع عليها لغزا في شكل قضية، ومن ثم انقسمت الرواية من حيث بنيتها الى ثلاثة أجزاء تنتمي إلى:1- شهود الادعاء؛ 2-شهود الدفاع؛ 3- قرائن مستندية. وتحاول الرواية أن توضح إمكان أن يكون الفارس العجوز القصير النظر غاستون دى يويبارليبي قد تمكن من قراءة الوصية التي أملاها على محاميه قبيل موته بساعات قليلة. وكما هي العادة، فإن الموضوع لا يعدو كونه ذريعة يتخذها الكاتب ليطرح مجموعة من التساؤلات التي تدور حول مدى نسبية الحقائق الإنسانية، فعندما لا تتوافق المصالح يصعب توافق ما يستتبعها من حقائق. والاستشهاد بمقولة رابندرانات طاغور والأسئلة التي تنتهي بها الرواية من شأنها أن تثبت صفتها: لا يمكن أن ترى ما أنت عليه إذ إن ما تراه إنما هو ظلك. كما أن صعوبة المعرفة -التي هي في هذه الحالة لا تتعلق بمن هو غاستون دى يويبارليبي فقط وإنما تتعلق بمعرفة من هو كل قارئ- تظهر من خلال معرض الشخصيات وشهود الطرفين وملاحظات الراوى التي تأتي من حين لآخر من خلال ضمير الغائب الذى أوكلت إليه مهمة إظهار التناقضات بين ما يقوله كل طرف، وهو ما يكشف عن غموض ما يروى. ويخلص لنا الراوى فى المشهد الأول من خلال سلسلة من التساؤلات الهدف من هذا اللغز المشوق:

أمات غاستون دى يويبارليبي مصابا بعمى منعه من وداع هذا العالم بنظرة ثاقبة أو حتى بابتسامة؟ هذه هي إذن النقطة التي يهمنا أن نوضحها. التأكد من أن ذلك الأعزب العنيد حين وافته المنية قد سنحت له الفرصة أم لا، لكي يعرف الحقائق الهامة في حياته (ص10-11).

يعمق الشخوص -أو شهود القضية- الغموض عبر نظرتهم النسبية ومنظورهم الشخصى المحدود الذى يتناسج مع بعضه بعضا مع اختلافه في حالة كل شاهد: الطبيب الذى يؤكد إصابة غاستون بمرض السكر. وتجار العاديات بنظرتهم المتناقضة تجاه عمى غاستون، والجمال الذى يدخل العنصر الحسى فى القصة ومارتين مانتو مديرة منزل آل فرنيبي والتي تشير الى غموض شخصية المرأة التي كتبت الوصية لصالحها، ونادل المطعم الذى يقدم لنا بداية ونهاية قصة حب، وأخيرا غوستين فوركاسي، مديرة منزل غاستون التي تلعب دور الأم فى حياة الأعزب وتسلط الضوء عليها، وهى التي سيكون لها دور بارز فى هذه القصة مثلما هي الحال فى بعض أعمال تومير الأخرى.

يتمكن القارئ من متابعة خيوط القصة من خلال اطراف النزاع حتى

يفاجأ فى النهاية بالسؤال الذى يطرحه الراوى:

لننتبه- قد يتساءل المرء متخوفا- . كان الرأى العام هو الذى صلب المسيح؛ حسن، ولكن، هل يتعين علينا نحن أيضا أن نحدد هل رحل ذلك الفارس العجوز، بغض النظر عن الآلام والأمراض، عن هذا العالم بابتسامة ذكية وواعية؟ ألن يجبرنا ذلك على أن نفكر في عمانا نحن وعجزنا؟ (ص152).

إن نجاح هذه الرواية يكمن فى رأينا فى القدرة التى استطاع بها خابيير توميو أن يستخدم لعبة الغموض ذات الرمز المزدوج ليصيغ رواية لغز مثيرة ومسلية فى ذات الوقت، ولا ننسى أن نبرز تميز الفقرة التى تنتهى بها القصة.

خوسيه ماريا باث دى سوتو

ولد خوسيه ماريا باث دى سوتو فى بايموغو (أويليا) عام 1938. اشتهر فى بداية عقد السبعينيات بـ **الجحيم والنسيم** (1971). تلا هذا العمل: **حوارات ليلية** (1972) و **المبشر** (1975) **وفابيان** (1977) **وساباس** (1982) **وسبينيا بيروس** (1988).

تدور روايته الأولى، **الجحيم والنسيم**، حول عالم المراهقين. نشرت عام 1971 على الرغم من أنها تحمل تاريخ 1968. وفيها يقدم ويحلل عالم المراهقين من منظور يستند إليه المعنى العام: فترة الستينيات من خلال رؤية مدرسة داخلية للتعليم المتوسط يديرها رهبان، والعمل يرمي لأن يكون رواية تأريخية للفترة المذكورة ونقضا للتعليم فيها. والتقنية المستخدمة متساوقة مع الأهداف المقررة ويعبر عنها فى عناوينها: تركيبات وتبادلات وتنويعات. ولا تخلو الرواية من مونولوجات داخلية للشخصيات تروى فيها مشاهد من الحياة اليومية في المدرسة ومن مصادمات بين الطلبة والمدرسين. كما لا يغيب عنا الراوى الذى يظهر فى صورة ضمير الغائب الذى يقود السرد ويتولى تنسيق القصة. أما الحوارات التى تدور بين الطلبة، والتى تبدو كأنها مسجلة على شريط تسجيل، فهى تعبر عن روح السخرية ومشاكل الحياة التى كان يتعرض لها طلبة المرحلة قبل الجامعية فى تلك الفترة. وذلك فضلا عن أن بعض كتابات طلبة المدرسة فى بعض الأحيان لا توائم مستواهم الثقافى.

أما فى روايته الثانية **حوارات ليلية** فقد ظهر ميل دى سوتو إلى الحوار الفلسفى الذى ظهرت إرهاصاته فى أعماله السابقة، وهو ما يثبته مثلا حوار بطل روايته الثالثة، **المبشر**، أحد مثقفى فترة ما بعد الحرب، مع أخيه الشورى هيكتور.

وارتباط قصص باث دى سوتو بالحاضر التاريخى والإعجاب الذى يكنه ليبو باروخا حدا بالنقاد إلى أن يتحدثوا عنه كأحد رواة الواقعية الجديدة، راو تقليدى. غير أن عالمــه الخــاص والوظائف التى يسندها إلى شخصياته تعتبر مغايرة تماما ولا تهدف رواياته إلى التعبير عن الواقع وإنما عن الحياة بحثا عن رواية حقيقية، فهو يتمثل جنس الرواية ليس كفن سرد - فهو لا يحب أن يسمى ساردا وإنما روائيا - وإنما كوسيلة لطرح نظريته وممارسته للحياة وفلسفته وتجربتــه:

إن الاختلاف بين الفيلسوف والروائى، من وجهة نظرى، يكمن فى أن الفيلسوف يقدم لنا رؤيته للعالم بلغة تعتمد المفاهيم، وعادة ما يكون ذلك من خلال منظومة معينة، فى حين أن الروائى يقدم لنا رؤيته أيضا للعالم ولا يتـم ذلـك بطريقـة ضمنيـة فقـط وإنمـا يكـون ذلـك واضحا أحيانا وهو ما أرى أنه الأفضل عن طريق لغة الصـور وذلـك مـن خـلال القصـص والمحاورات والوصف، ولا يأتى ذلـك وفـق نظـام معين، وهـو مـا قـد يكـون مـرده إلى أن الروائى ليس إلا فيلسوفا فى حالة شك، تشغله ماهية الحقيقة ويحاول أن يوغـل فيـها قـدر استطاعته ولكنه لا يتمكـن مـع كـل ذلـك - وفـى أحسـن الأحـوال - إلا مـن الإيغـال فى السر(16).

ويصف الرواية بشجاعة قائلا إنما رؤية للعالم الذى يتم تناوله من خلال حكاية، وهو يميز ، حسب تعريفه هذا، ثلاثة عناصر: حكاية وقالب ورؤية للعالم. أما الحكاية فهى ليست أهــم العناصر وإن تكن لا غنى عنها لكى توجد رواية فى الأساس. فى حين أن القالب هو كل ما هو أدبى صرف وعليه تتوقف الجودة. ومن ثم، فإن أهم عنصر فى نظر هذا الكاتب، هو رؤية العالم التى تصب فى الرواية. وهى الرؤية التى لا يجب فقط أن تكون متناسقة ومبتكرة وإنما الأهم من ذلك أن تكون حقيقية. فهو يرى أن الحقيقة مرتبة أسلوبية ذات أهمية قصوى. ومن هنا، كان سعيه لكتابه رواية حقيقية. والمقصود هنا هو اللجوء إلى استخدام الحقيقة فى الفــن الروائــى وليس محاكاتها، إذ إن الخيال هو من أشد ما يميز الرواية كشكل أدبى - الخيال ومحاكاة الواقــع هما من أشد ما تحرص عليه البويطقيا - وهذه نقطة تحتاج إلى إيضاح من الكاتب نفسه وعلــى أساس بويطيقاه الخاصة.

روائيون آخــرون:

سوف نعرض فيما يلى لمجموعة من الكتاب لهم أعمال مميــزة وإن كنــا لــن نتنــاولهم بالتفصيل:

خوان كـــوث:

ولد فى جزيرة تينيريفى عام 1952. وعرف عام 1972 عندمـــا أصـــدر **وقـــائع العـــدم المفتت** وتـــلاه: **برتقـــال** (1975) و**صـــورة ودخـــان** (1982) و**ســـكين الرمـــل** (1988) و**حلم أوســـلو** (1988).

ولا ترتبط أعماله بموضوعات ذكريات الحرب الأهلية أو بنقد برجوازية ما بعد الحرب أو برواية النقد الاجتماعي للريف والضواحي، بل يطمح إلى وسم أعماله بالنزعة العالمية انطلاقـــا من موضوعاتها وتجديداته فى الشكل كما هي الحال لدى جويس وكافكا وموسيل وبروســـت. وهو يرى أن الرواية عملية ارتقائية تنطلق من تشكيل الخيال على أساس من الواقع حتى درجة الوصول إلى اللاواقع كحقيقة وحيدة يقبلها الكاتب.

مانويل لونغـــاريس :

ولد فى مدريد عام 1943. نشر أولى رواياته، **المريـــض**، عـــام 1964. غـــير أن عملـــه المتميز، **رواية المشد** (1979)، هى التى لفتت إليه أنظار القـــــراء والنقـــاد. ويســـير كتابـــه التالى، **عساكر بابيا الصغار** (1984)، فى نفس الخـــط. إن قصـــة اســـتعادة مجموعـــة مـــن الممثلين المتقاعدين لذكرى وموضوعات وشخصيات الأوبريـــــت الـــذى قدمـــوه بنجـــاح هى الذريعة التى اعتمدها الكاتب لكى يقيم عالمـــا متمـــيزا مـــن الفانتازيـــا تمـــتزج فيـــه التخيلات مع حقائق الحياة داخل دار إقامـــة الممثلـــين.

خوان مدريد:

روائى من فترة الثمانينيات. ولد عـــام 1947 فى مالقـــة ونشـــر أولى رواياتـــه، **قبلـــة صديق**، عام 1980 ؛ وصدر له أيضـــا: **المظـــاهر لا تخـــدع** (1982)، و**ليـــس هنـــاك مـــا يمكن عمله** (1984)، و**مهمـــة ســـهلة** (1985)، و**هديـــة مـــن صـــاحب المحـــل** (1986)، و**فندق الفردوس** (1987)، و**قصـــص الأســـفلت** (1976)، و**الغابـــة** (1988).

يشعر بأنه مرتبط بالأدب الواقعى انطلاقا من الروائيين الإنجليز فى العصر الفيكتورى وهـــو يستخدم بعض عناصر "الرواية السوداء" فى أعماله، ويرى أن الرواية لابد وأن تمتع وتبهر. وهو يلجأ فى صياغة رواياته إلى تقنيات التحقيق الصحفى الحديث والاقتضاب والمشاهد والمقتطفات السريعة ....إلخ وكلها من عناصر السرد الفيلمي.

خورخي مارتينث ريبرتي

صحفي ولد في مدريد عام 1948. يرى أن كتابة الروايات في حالته "عمل هاو"، وهو يعترف بأنه يكتب ليستمتع. صدر كتابه الأول **كثير على غاليبث** عام 1979 وتلاه **الوصول** عام 1981، و**غاليبث في إقليم الباسك** عام 1983.

الرواية النسائية:

عرضنا في الفصول السابقة لجيل الروائيات الثلاثي كرسن على الساحة الأدبية في أواخر العقد: مارينا مايورال ولوردس أوستيث وكارمن ريبيرا - أصدرت **مسألة كرامة** عام 1988 وهي من الجنس الرسائلي، وكذلك **كلمة امرأة** - وسوليداد بويرتولاس وروسا مونتيرو.

روسا مونتيرو

يعود نجاح **سيدي المحبوب** إلى القدرة على الاتصال التي يملكها هذا القلم الصحفي. اختارت روسا مونتيرو موضوعا ملحا في المجتمع التنافسي الحالي، السلطة التي يمارسها أصحاب الأعمال على المرؤوسين في الشركات الحديثة. يحكي لنا بطل العمل، ثسار ميراندا، عن معاناته بأسلوب مباشر ورشيق يجمع كل صفات التحقيق الصحفي والوقائع الصحفية، على حساب ذلك العالم المتعدد الدلالة الذي تشير إليه أفضل أعمال هذا الجنس الروائي. وهي قصة موجهة للجميع تكشف عن هدفها الأساسي: النقد الاجتماعي.

كما حققت نجاحا جديدا عام 1990 عندما نشرت **رجفة** وهو عمل يختلف تماما عن إنتاجها السابق. تصوغ بطريقة خيالية أسطورة بدايات البلوغ عند البطلة وسط عالم رمزي ومقفر وقاس لا تتمكن البطلة من التخلص منه إلا بالهرب. وهناك ملمحان يسمان هذا العمل: اتجاه الكاتبة إلى استقصاء دواخل الذات البشرية عن طريق القصة ثم إنجازها لذلك عن طريق قصة شعرية تذكرنا في العديد من مشاهدها وبنيتها العامة بأمهات أعمال الرواية اليوتوبية وخاصة **لعبة الكريات الزجاجية** لهيرمان هيس.

مارينا مايورال

ابتداء من عام 1980 -أي منذ نشرها لرواية **على الجانب الآخر**- أصدرت

الحريـــة الوحيـــدة (1982) **وضـــد المـــوت والحـــب** (1985) **وشـــجرة ووداع** (1988) **وساعة البرج** (1988). ولدت مارينا مايورال عام 1942، وهى تعمـــــل كأســـتاذ لـــلأدب فى جامعة مدريد المركزية وباحثة فى أدب القرن التاســـع عشـــر - نشـــرت دراســـة عـــن روساليا دى كاسترو وإميليا باردو باثان- تكشف كـــل أعمالهـــا، ســـواء المنشـــور منـــها باللغة القشتالية أو الجليقية، عن التزامها الأسلوبي في انشـــــغالها باللغـــة الروائيـــة الرصينـــة وبالإيقاع الذى تتطلبه المادة المسرودة، وأيضا بلجوئـــــها إلى التعبـــير عـــن عالمـــها الـــذى عادة ما يسكنه الغمـــوض والســـخرية والاســـتدعاء، إلى تلـــك التقنيـــات الـــتى تطـــرح تساؤلات حول الواقع: التأمل الباطني وتحليل المعايشـــات والأحاســـيس والمنظـــور.

ويكشف لنا عملاها الأخيران اللذان كتبـــا باللغـــة الجليقيـــة عـــن مـــدى البســـاطة والقوة التعبيرية اللتين اكتسبتهما مارينا مايورال منذ أن نشـــــرت عنـــى **الجـــانب الآخـــر**. ففى **شجرة ووداع** نشهد كيف أنه يمكن من خلال حوار امرأة مـــــع صديـــق لهـــا أثنـــاء قيامها بزرع شجرة أن يتم استحضار عالم منظور من خلال ضمـــير امـــرأة، وكيـــف يتـــم تحويل ذلك الى مادة روائية مليئة بمعـــان شـــديدة الإنســـانية. كمـــا يتـــم أيضـــا تحليـــل التصرفات فى لغة أخاذة من حيث بســـــاطتها.

ونفس هذه البساطة فى الخطاب الصوتى نجدها فى **ساعة الـــبرج** وهـــى الروايـــة ذات البنية - الأفضل بالنسبة لتلك الأصالـــة الـــتى تبتغيـــها فى أعمالهـــا - الـــتى تقـــوم علـــى صفحات دفتر يوميات يكتبها بطلا العمـــل: أخـــوان ترتبـــك حياتهمـــا اليوميـــة بســـبب ظهور لاجئ سياسى من شيلى فيها. وفي كـــــلا العملـــين، يـــؤدي كـــل مـــن المســـتوى الصوتي والحكاية مهمة عرض ذلـــك المضمـــون الشـــديد الخصوصيـــة بالنســـبة للكاتبـــة ورؤيتها الفريدة للعـــالم.

لوردس أوســـتيث:

سبق وأن تحدثنا عن هذه الكاتبة فى معرض حديثنـــا عـــن الروايـــة التاريخيـــة وذلـــك بصدد عملها **أوراكا**. ولدت فى مدريد عام 1943. عرفـــــت عـــام 1976 عندمـــا نشـــرت **ضوء الذكرى** كما نشرت بعد ذلك بثلاثة أعوام **قرصة قاتلـــة** ثم، **فى أيـــام كـــهذه** عـــام 1981، عن دار نشر أكال، كما نشـــــرت بعـــد **أوراكـــا رؤســـاء الملائكـــة** عـــام 1986 **ومبررات سيرسه** عـــام 1988.

ويعتبر هذا الكتاب الأخير إحياء حقيقيـــاً ومليئـــا بـــالدلالات الأســـطورية النســـائية وحكاياتها: حواء وسيرسه وبينيلوب وبتسابى وسالومى وجوكونـــدا. وهـــذا البعـــث هـــو الذى يحيى الجزء الثانى من مســـرحية "ســـندريلا".

والتفسير الذى تقدمه لوردس أوستيث للأساطير هـــو مـــا يضفـــى عنصـــر التناســـق على الكتاب إذ ترمز بها لمواقف هامـــة فى الحيـــاة. كمـــا أن قـــدرة الكاتبـــة الإبداعيـــة ومعرفتها بالعالم القديم وتأملاتها فى قضايا المرأة، كل ذلك يحيل العمـــل اســـتعارة لتـــاريخ الإنسانية. ولا يغيب عن هذه الرواية أســـلوب لـــوردس أوســـتيث الـــذى يجمـــع بـــين التسجيل الغنائى والتأمل الباطنى والتعبير الجرئ، مما يحقـــق للروايـــة عنصـــر الربـــط بـــين التعبير والمضمون. أما المستوى التعبيرى فيعكس اللعبـــة العارضـــة الـــتى تؤديـــها المعـــانى وأصداؤها وكذلك تلاحق الأساطير ومعالجاتها؛ ومن ناحيـــة أخـــرى، نشـــير إلى وجـــود تحكم وتناغم فى البنية يحملان إلى القارىء رؤية الكاتب للعـــالم الـــتى تســـتند إلى إعـــادة بعث الأسطورة كما سبق وأشـــرنا.

سوليداد بويرتـــولاس

روائية تنتمى إلى جيل الثمانينيات. ولدت فى سرقسطة عـــام 1947 ولكنـــها تقيـــم فى مدريد. عرفت عام 1979 بـــ **الجرم المزدوج التســـليح**. تلـــت هـــذه الروايـــة مجموعـــة قصصية: **مرض أخلاقى** (1983) طبعت طبعة ثانية مزيدة بمقدمـــة مشـــوقة بقلـــم الكاتبـــة نظرا إلى ما تضمنه من بويطيقاها السردية. صدر لها بعـــد ذلـــك **بـــوردو** (1986) **وظـــل ليلة** -نفس العام- **وكلهم يكذبون** (1988)؛ وأخـــيرا، **يبقـــى الليـــل** (1989).

على الرغم من أن الأماكن والشخصيات والمعالجـــات تختلـــف مـــن عمـــل لآخـــر - وهو ما يتضح فى مجلد **مرض أخلاقى** التى تسجل التنوع الملحوظ لـــدى هـــذه الكاتبـــة - إلا أن القاسم المشترك بينها هو تضمنها لشخصيات تصبغها كآبـــة العجـــز عـــن تحقيـــق الغايات وتعبر فى نفس الوقت عن موقف سوليداد بويرتولاس: حالـــة مـــن الحـــيرة تجـــاه عالم فوضوى ومبهم ولا نظام لـــه[17].

وتبحث جميع شخصياتها عن شيء عادة ما ينتهون بالفشـــل فى العثـــور عليـــه، وهـــم يتحركون فى معظم الأحوال فى إطار عالم الحياة اليومية الـــذى يقبـــل الحقيقـــة المصـــورة كما يقبل اللاواقع المحيط بالإضافة إلى فترات الصمت المتعـــددة الـــتى تتطلـــب مشـــاركة

القارئ. وهذا شأن كل من الجرم المزدوج التسليح وكلهم يكذبون. وهـــو مـــا تصـــرح به الكاتبة في مقدمة مرض أخلاقـــي ثم توجـــزه في مجلـــة الأوروغـــايو[18] : في إطار ما أستطيع أن أكتبه، وفي إطار القيم التي أقدرهـا، أختـار شـخصيات ومواقـف تعبر عن تعثر الحياة. ذلك الشبح. وتتيح لك الروايـة أن تحـول مواقـف مـن الحيـاة لا يكـاد يحس بـها إلى فـن. إن الأهـم هـو بـؤرة الضـوء والهـواء والسـحر. تشـدني الشـخوص التـي تـهيم علـى وجهـها بـلا هـدى بحثـا عـن شـيء مـا وتصطـدم بغيرهـا...وتعجبني تلك العلاقة الهشة التي يقيمونها فيما بينهم. و كل علاقة هشة، كل علاقـة مخلوقـة لتناسب رغباتنـا، ورغباتنـا التي لا تـدوم.

تدور حبكة **كلهم يكذبون** حـــول أســـرة برجوازيـــة تعيـــش في مدريـــد في عصـــر الكاتبة. وتتكشف لنا الحيرة التي تتملـــك البطـــل عـــبر تصرفـــات أفـــراد هـــذه الطبقـــة الاجتماعية وميولهم التي تظهر من خلال عـــالم الشـــباب الـــذي لا يطمـــح إلا إلى المـــال والعمل المريح. والبطل هنا هو شخص مهجر يقدم لنـــا القصـــة مـــن منظـــوره الخـــاص. والعمل رواية استهلالية يخطو البطل فيها نحو مرحلـــة المراهقـــة في حياتـــه وســـط عـــالم حقيقي وإن كان، في نفس الوقت، لا يستند إلى أساس. ومـــع ذلـــك، نلحـــظ في **كلـــهم يكذبون** -كما هي الحال في سرد سوليداد بويرتولاس- غيـــاب القـــوة الكافيـــة حـــتى لا تتعرض الحيرة التي تعبر عنها الرواية لخطر التحول إلى عنصـــر يشـــوه الاحتماليـــة الروائيـــة والإيغال النفسي والقدر المطلوب من التماســـك في الروايـــة.

في عام 1989 حصلت على جائزة نادال عن روايتها **يبقى الليل**. وهي حكاية تأتي علـــى لسان البطلة، أورورا، في ضمير المتكلم. والبطلة في الثلاثين من عمرها وهي تروي فترة وجيزة من حياتها ابتداء من الصيف السابق الذي سافرت فيه، في أطول رحلة في حياتها، إلى الشـــرق وحتى خريف بداية العام التالي. وترمز تلك الدورة وقوامها عام واحد من حياتها لفكرة "العود الأبدي" التي تنهض عليها الرواية. في الفصل الأول من هذه الرواية التي تقع في أربعة عشـــر فصلا، تتبدى ملامح من كتاباتها السابقة والتي تميز هذة الرواية أيضا: الصبغة الوجودية الـــتي تظهر في الحيرة التي تغلف بها شخصياتها وبطلتها هنا وتعبر عنـــها في موسم الصيف المنتظر الذي كان يعذبها لما يلوح به من عدم جدوى وخطر، فلم تكن تـدري مـاذا تفعل بالحرية التي كان يمنحها إياه أو، على وجه أخص، بمشاركة من... (ص15). هذا الجهل بمـــا ينبغـــي عمله بالحياة، وبصفة خاصة الجهل بمعناها، هو ما يسبب حالة القلق والبحث لدى البطلة.

تأتى الخاتمة -التي تقدم لنا بإلحاح شديد مع تلاحق الأحـــداث- لتؤكــد أن الصدفــة هى التي تحرك مصائرنا وأن الوجود ليس ملكا لنا تماما وإنما يتقـــرر هنـــاك، بعيـــدا عنـــا. وهي طريقة لتفسير الغموض الذى يحيط بنا من خـــلال رســـم منـــاخ ونطـــاق ســـردي قوامه الضجر والابتذال والاضطراب والخوف من الخاتمة القريبة دائمـــا. ومـــن ثم تنـــاوب اليومى -الذي يغلب عليه مذاق الرماد- والغريب، لأن توالي كـــل مـــن الصـــدف وغـــير المتوقع التى يقدمها الشق الغرائبي هو الذي يحكم حياة البطلة والشـــخصيات المحيطـــة بهـــا.

فى **يبقى الليل** خطت سوليداد بويرتولاس خطـــوة هامـــة في ســـبيل طـــرح رؤيتـــها للحياة على نحو متماسك عن طريق عناصر بنائية فى ســـردها ومدلـــول عالمـــها الخيـــالى، وفي تواؤم المنحى الأخلاقي وجماليات السرد. وتنتـــهى الرواية بجملـــة تكشـــف عـــن أن الحياة لعبة صدفة دائمة التكرار وخاضعة للعديد مـــن التفســـيرات. وهـــى لعبـــة لا يبقـــى فيها للبشر إلا ما يمنحهم إياه الليل. والليل هنا مبتذل وفـــارغ ولا يفتـــأ كونـــه اســـتعارة تقليدية لعتامة الوجـــود.

ألبارو بومبو:

روائى تخطى حدود إسبانيا وحصل على جائزة إيرالدى للروايـــة عـــن روايتـــه **بطـــل أسطح مانسارد** عام 1983، وهو نفس عام ظـــهور مجلـــده **ابـــن بـــالتبنى**. ثم صـــدر لـــه **قصص غياب الجوهر** (1984) ثم **الشـــبيه** (1985) **والجرائـــم التافهـــة** (1986).

أشاد النقاد برواية **بطل أسطح مانسارد** على اعتبار أنها عمل لروائى ليس جديدا وحسب وإنما هو روائي ذو شخصية متميزة. لم تظهر موهبة ألبارو بومبو فى الكتابة مبكرا كما يتضح من تواريخ صدور أعماله الأولى. ولد فى سانتاندير عام 1939، أى أنـــه كـــان فى الرابعـــة والأربعين من عمره عندما أصدر أول أعماله. دخل الأدب من باب الفلسفة، إذ تخرج مـــن جامعة مدريد كما أنه يحمل بكالوريوس الآداب من كلية بيربيك فى لندن.

كشفت رواية **بطل أسطح مانسارد** عن روائى متفرد متمســـك بواقعيـــة خاصـــة ذات تراث باروكى وتأثيرات من السيريالية الطليعية. وهى رواية ذات بنية دائرية محكمة المعمـــار وهو ما يتضح من تكرار ظهور فقرة في بداية العمل وفى نهايته، وهى الفقرة الـــتى تشـــير إلى العنوان وتكشف عن تأثر واضح بالباروك من حيث الشكل والمضمون.

ذلك المنزل ذو الطابع الفرنســـى والغـــرف العلويـــة التـــى تـــبرز مـــن بـــين آجـــر

المدافئ. تماثيل البرونز الكبيرة والصغيرة التى تعزز فخامة الشرفات والنوافذ الست والعاكسة والشامخة فوق أشجار ميدان سان أندريس الصغير، بأناقتها الشديدة التى تكاد تقترب فى مظهرها من سوارى القوارب الراسية أمام نادى ريغاتا على رصيف الميناء(ص7).

نفس هذه الفقرة هي التي تنتهي بها الرواية ولكن ليس بنفس النبرة العالية التي بدأت بها وإنما تجيء حزينة وجنائزية في النهاية نظرا إلى وفاة إوخينيا، إحدى أهم شخصيات الرواية.

والإشارة إلى الغرف العليا تعد رمزا مزدوجا، فهي مسرح أحداث جزء من الرواية -إذ تسكنها شخصيات هامة في الحكاية- كما أنها تشي بالانحدار الرمزى للسقوف التي تستند إليها في إشارة إلى الفساد التدريجي لبطل الرواية، "كوس-كوس"، ذلك المتبجح، الساخر، المراهق الذي يلج عالم البالغين الفاسد ويرمز بدوره إلى انحدار الطبقة البرجوازية العليا في إسبانيا وفي ذلك ذريعة للكاتب لمهاجمة ذلك المجتمع من جميع جوانبه.

وليس من الغريب أن يرى النقاد الإيطاليون في هذه الرواية تشابها بينها وبين ما يكتب "غادا"، أشد كتابهم تمثيلا لهم، كما أشار نقاد آخرون إلى ما تحمله من مشابهة مع فن بونيويل أو بولغاكوف.

والرواية، المكتوبة في ضمير المتكلم، تتيح الفرصة لاستخدام المناجاة، كما لا تخلو من الحذف الزمني وبعض التقنيات السردية الأخرى لرسم مناخ ترصده وجهة نظر البطل المراهق.
وحبكة الرواية تنهض، تحديدا، على أساس من "التعبيرية" في المناخ والشخوص الذين يمثلون -لنفس هذا السبب- عالمهمالمتقض : قصة أسرة، استعارة لمجتمع ما بعد الحرب وفساد بطل نشهد على مدار الرواية انتقاله من المراهقة إلى النضج.

وتتميز الرواية بمستواها الشكلي. فلغتها منفتحة على الغنائية وعلى النبرة الفكرية والباروكية وكذلك على التشاؤم التعبيرية القاسية.

لا ينتمي ألبارو بومبو إلى إحداثي تجيلي بعينه، كما أنه لا يعتقد في أي غروب لشمس الواقعية، بل هو أميل في كتابته إلى الرواية الشاملة التي تتداعى فيها الحقيقة والأسطورة، والخيال والفانتازيا والملاحظة ورصانة الأسلوب المتعدد النبرة، وتتضافر جميعا لإقامة عوالم خيالية شديدة التحدي. والفقرو التي أهداها إلى مجلة "الغرب" من روايته **حياة القديسة ماريا إريديانا**[19] التي لم تنشر بعد تعزز مسيرة هذا الكاتب الأدبية.

أنطونيو مونيوث مولينــا

الجائزة الوطنية للآداب وجائزة النقــد لعــام 1988

أنطونيو مونيوث مولينا كاتب شاب من إقليــم الأندلــس. ولــد فى أوبيــدا، بجيــان عام 1956. بمقارنة سنة مولده بتاريخ نشر أول أعماله، ندرك أنه يمثــل جيــل يلــى مــا يطلق عليه الآن "جيل 68 " من جانب نقاد مثل ســانتوس ســانث بيانويــا[20]. ومــن ثم فهو ينتمى إلى الجيل التالى، إذ إن الفترة الزمنية التى حددهـــا النــاقد لميــلاد "جيــل 68 " تتراوح بين 1931 و1950، ولأن تاريخ نشر أول أعمالــه هــو عــام 1968، أى عشــرون عاما قبل ظهور العمل الأول لكاتبنا، طــوبى لــه 1986.

هل مونيوث مولينا كاتب ينتمى إلى ما بعــد الحداثــة ؟

من بين المبررات التى يسوقها سانتوس سانث بيانويا ليعــرف كيــف أن "جيــل 68" يضم آخر دفعة من الروائيين، نجد المصادفات الحياتيــة الآتيــة: هــم كتــاب عــانوا مــن التربية المتعسفة خلال فترة ما بعد الحرب، وهم لا يشعرون بأنهم قــد ورثــوا المواجــهات الأيديولوجية لآبائهم، وتصادفت بداية نضجهم مع ازدهار البنيويــة والروايــة التجريبيــة. من الناحية الزمنية، نجد أن ظروف هذا الكاتب كــانت مغــايرة: المنــاخ الــذى أتم فيــه تعليمه هو مناخ الانفتاح الاقتصادى لإســبانيا فى فــترة الســتينيات. فى حــين شــهدت بداية نضجه الأدبى اندثار، إن لم يكن رفض، ما أطلق عيه فى بلدنــا اســم "التجريبيــة".

رفض مونيوث مولينا الرواية البنائية علنا، ففى مقاله الذى كتبه على طريقة "فن الشــعر" لمجلة الــ ABC الأدبية فى عددها الصادر بتاريخ 1988/4/16 والذى خصصته لــــ"هوامــش صغيرة على الرواية الإسبانية الحديثة" ذكر ما يلى: **عندما نقرأ بعض الروايات، نسمع القرقعة المزعجة لآليتها. وقد كانت هذه ميزة حتى سنوات قليلة مضت، إذ كانت هذه التقنية محل تفاخر بطريقة لا تدفع القارئ إلى الحلم وإنما إلى النوم.**

وإذا كانت الســمة الأولى والفارقــة لجيــل 68 انقطاعــه الجــذرى عــن جماليــات الخمسينيات. فإن كاتبنا يتمثل فى الأساس فى رفضه لما يســمى الروايــة البنائيــة.

صحيح أن "جيل 68 " يضم كتابا شديدى الاختلاف فيمــا بينــهم مثــل: غيلبنيثــو وباثكيث مونتالبان وأثوا وماريا ميرينو ولويس مــاتيو دييــث وإدواردو مندوثــا وخــوان خوسيه مياس وأنطونيو غابريل إى غالان.. إلخ، وأن الموضوعــات الــتى يعالجــها تبلــغ

من التعدد درجة يتفق بعضها مع موضوعات أنطونيو مونيـوث مولينـا، غـير أن مميزات هذا الكاتب الحديث العهد تتشـابه أكـثر مـع روايـات العـالم الغـربي ابتـداءا مـن الثمانينيات، حيث تعود القصص إلى جذورها الأولى لتـأكد في نفـس الوقـت علـى أن فن الكاتب يقوم على قدرته على السرد. وهي العودة التي تتـم مـع الأخـذ في الاعتبـار المسيرة التي قطعها هذا الشكل الأدبي على مـر القـرون.

يتعين أن نربط هذه الظاهرة بما يسميه الناقدان الفرنسيان -فرانسوا توريسـييه ومـاتيو غالاى- "الحكاية الجديدة"، أو ببعض المظاهر التي تميز رواية ما بعد الحداثة. وبـالفعل فـإن مونيوث مولينا قد حقق بـ **الشتاء في لشبونة** ما يرى جون بارث أنه مثالي في رواية ما بعـد الحداثة: القدرة على التغلب على تناقضات الواقعية والمثالية والشـكلية والمضمونيـة والأدب الخالص والأدب الموجه وقصص الصفوة وقصص العامة والانفتاح على عالم الجمهور الواسـع وتخطي البون بين النقد الأكاديمي والصحفي. وقد حقق هـذه الملامـح الأخـيرة أنطونيـو مونيوث مولينا، الكاتب الذى حولته روايته **الشتاء فى لشبونة** إلى best-seller، والذى استحق استحسان النقاد الذين يرون فيه كاتبا ذا قيمة عالية.

والرواية ذات حبكة شديدة البساطة تتفق مع المعمار التقليدي للرواية السوداء، ويضـم شخصيات ونماذج من عالم "الجاز" مع لحظات إثارة ومطاردة وتجسس. غـير أن الحكايـة البسيطة يمكن أن تتحول إلى حكاية ساحرة بفضل جمال النثر وبفضل هالة من الغموض تحيـط بها، بالإضافة إلى الكثير من الحنين والإبهام وبعناصر جذب نحسة تدعم العقدة والحركة.

من (طوبى له) إلى (الشتاء فى لشـبونة)

لفتت رواية مونيوث مولينا الأولى نظر النقاد، وإن لم تسـترع اهتمـام القـراء، فقـد أشاد النقاد فيها بارتفاع مستوى الأسلوب على الرغم مما شـابه مـن صعوبـة يبـدو أن الكاتب واجهها فى عملية بناء ورفع دعائم هيكـل القصـة.

وطوبى له قصة مغامرة طالب شاب خـلال فـترة السـتينيات في مسـعاه إلى إعـادة بناء حياة وأعمال شخصية أسطورية، كاتب من "جيـل 1927"[جيـل لوركـا]. وفيـها تظهر بجلاء سمات أسلوب مونيوث مولينا التي مكنتـه فيمـا بعـد مـن تحقيـق النجـاح بروايته التالية **الشتاء فى لشـبونة**.

ينقسم الكتاب إلى ثلاثة أجزاء، كل منها يضم عدة مشاهد. ويستسـهل كـل جـزء

بشاهد يوجز جانبا أساسيا فيه. فنجد علـــى رأس الفصـــل الأول عبـــارة ت.س اليـــوت: "مازجا الذكرى والرغبة"، وتشـــير الى أن القصـــة تقـــوم علـــى راو فى ضمـــير المتكلـــم يستحضر ذكرياته عن نهاية حكاية سيرويها لنا، مشـــــهد فـــرار إينيس والطـــالب، ميناريا، -بحثا عن شخصية أسطورية من"جيل 1927"- علـــى المحطـــة فى انتظـــار القطـــار الـــذى سوف يعيدهما إلى مدريد، بعد انتهاء إقامتهما فى ماخينا، المدينـــــة الأندلســـية المتخيلـــة.

وإذا كان الرواى -الذى يذكرنا برواة بورخس- يبدأ القصة من نهايتها، فإنه لا يلبث أن يقفز عائدا إلى بدايتها عبر ذكريات واستدعاءات متوالية. ويأتى المشهد الأول، كما هي الحال فى مثل هذا النوع من الكتابة- ليحمل طابعا إشاريا، إذ يشير إلى المرجعيـــات الأساســـية فى القصة وإن يكن بصورة مقتضبة مستخدما كلمات مبهمة، ليضفى إبهارا على القصة ويحفـــز اهتمام القارئ. ومن ناحية أخرى، نجد أن النوعية المتميزة من النثر والتي تحمل في طياتها الكثير من السحر تساند الكتابة عن طريق الإشارة وإعادة تشكيل الذكريات، كل ذلك وسط تلـــك الهالة الشعرية التي يضفيها عن الماض.

ينصب تبئير القصة فى هذا الجـــزء الأول علـــى مينايـــا، الطـــالب الـــذى ينتقـــل إلى ماخينا من أجل إعادة بناء التاريخ (الذكرى) والذى يفاجـــأ بشـــخصية إينيس (الرغبـــة).

أما الجزء الثانى فـــــهو يـــتركز علـــى وجـــود الشـــاعر خاثينتو سولانا [المتخيـــل] الأسطورى. وهو ما تشير إليه عبارة التقديم المأخوذة عـــن دون كيخوتـــه والـــتى تـــترأس الجزء:"بعد كل هذه السنين، راقدا فى ســـكون النســـيان".

أما الجزء الثالث الذي تتصدره عبارة أخرى مـــن دون كيخوتـــه،"أنـــا لهـــب أخمـــد وسيف أغمد"، فهو يوجز عدم جدوى بحث الطـــالب. ويمكـــن أن تـــأتى الجملـــة علـــى لسان خاثينتو سولانا، الراوى الذى يتـــولى معـــا مهمـــة فـــك طلســـم الحكايـــة والأدب عموما. وهو ما يثبته المقتطفان التاليـــان اللـــذان اختـــيرا عشـــوائيا. ففـــى الأول، يقـــوم سولانا بتذكير مينايا بأنه إذا كان قد منحه الحياة عندمـــا ألـــف كتابـــا عنـــه، فإنـــه قـــد كشف له أن الكاتب هو من أكثر أسرار الحيـــاة غموضـــا:

قلت له: لقد قمت بتأليف كتـاب، أعدتنـي لعـدة أيـام إلى الحيـاة وإلى الأدب، غير أنه من المحتمل ألا تحيط بمدى امتناني وحبي اللذين يفوقان سخريتي ... لأنـك أنت الشـخصية الرئيسية وأنت أيضا أعمق أسرار الرواية التـي لم تكـن فـي حاجـة لأن تكتب حتي توجـد (ص 278).

أما فى الفقرة الثانية والتى ينتهى بها الكتاب، فإننا نجده يعود للإشارة إلى لغة الأدب:

أرى مينايا، وأثبت حركته وأتصوره وأفرض عليه إيقاعات انتظار ووحدة دقيقة، فأنا أريده أن يفكر في أنه لا يزال يطيعني حتى في هروبه هذا، فلا يرفع ناظريه إلى مدخل رصيف المحطة ويلعنني بصوت خفيض ويقسم أنه بمجرد عودته إلى مدريد والتخلص من لعنتي فإنه سيحرق ما خطته يمينه ويمزق الكراس الأزرق ويهجر ماخينا وإينيس. أريده أن يشعر بأني أتخيله وأن يسمع صوتي كنبض دمه وضميره، أريده، عندما يرى إينيس تقف أسفل الساعة الكبيرة الصفراء، أن يتردد في فهم أنها ليست سرابا آخر تصوره له رغبته أو يأسه. طوبى له (281).

إن التراكب والطموح الجامح اللذين يظهرهما أنطونيو مونيوث مولينا في **طوبى له سوف يتلاشيان فى الشتاء فى لشبونة**. فقد نجح فى اختيار حبكة بسيطة وفى استغلال قدرته الخارقة على خلق المشاهد والأجواء والشخصيات. وقع اختياره على حقيقة واقعة قريبة من عقل الجمهور، وهى تلك المتعلقة بالسينما الأمريكية السوداء وعالم موسقى الجاز. ومن ثم فلا محيد للقارئ عن أن يتتبعه ويصبح شريكا له فى الحكاية والعقدة والإثارة. مع ذلك، فإن هذا النمط -الذى يمكن أن يتحول إلى نوع من الأدب المبتذل- يرقى إلى مرتبة الأدب الرفيع نظرا إلى جودة نثر مونيوث مولينا المغلف بهالة من الغموض والسحر -ولم لا نقولها؟- ومن الشعوذة أيضا كما في روايته الأولى. وتظهر في هذه الرواية ثلاث مدن أسطورية شديدة التحديد والجمال: سان سيباستيان ومدريد ولشبونة، فهى ثلاثة أماكن يضفر فيها الأحداث في ذات الوقت الذي تدعم فيه قصة حب جميلة -قصة بياتريث وسانتياغو بيرالبو- تيمة الجريمة أو الاحتيال. وهذه الرواية، التي استحقت الجائزة الوطنية للرواية وجائزة النقد، هي إعلان بلوغ مونيوث مولينا مرحلة النضج من حيث تقنياته التعبيرية.

الرواية ملكة الأدب المتوجة

إن القص هو أهم ما يبتغيه مونيوث مولينا، كما يذكر فى تلك البويطيقا التى أشير إليها فى البداية. فقد كتب ما يلي:

أرى أن الرواية هي آلة للقص قوامها من كلمات مرئية وآليات غير مرئية. ولتفسير ذلك ألجأ عادة إلى المقارنة بالسينما: إن أفضل الأفلام هي تلك التي

تنساب بطبيعية تشبه تلقائية الحياة. والإنسان عندما يشاهدها عادة لا يفكر –ما لم يكن مريضاً– في أكروبات الخدع ولا فيما حذفه المونتاج، فالإنسان في الصالة المظلمة يكتفي بالجاذبية والإثارة التي تعريه، بعد ذلك يقوم بقراءة الكتاب وعمليات التحليل. ولكن في لحظة الحقيقة، فإن ذكاءه وقلبه يكونان وحدهما أمام القصة التي يروونها له.

ويرى هذا الكاتب الشاب أن الرواية لا بد أن تحتوى على الكثير من "الحلم المتعمد " ومن اللهو، مع الأخذ في الاعتبار أن هذا الحلم وهذا اللهو يشيران إلى شئ شديد الأهمية مثل الحياة الإنسانية. ومن ثم، فهو يؤكد أن كل رواية تستحق الذكر تحمل إثباتاً أخلاقياً صارماً وتحدثنا بصوت منخفض عن الجنة والنار وعن الجزء الأكثر سرية في حياتنا. كما أن إلهامه ينبع من نظرته للحياة التي يشعر نحوها بصنف من"الامتنان الكوني": سير ذاتية وأماكن ووجوه يبدو أنها لم تخلق إلا لكي تدفعه للكتابة. وهو يؤكد على ممارسة الكتابة طريقاً للمعرفة: إن من يكتب لا يقنع بالقص وحده، وإنما يفعل ليتعلم. وكما أن المعرفة التي يحملها لنا فن الرواية هي معرفة الإنسان فلا غرو أن يصف كاتبنا الرواية بأنها ملكة الأدب: ليس هناك فن آخر يستطيع أن يستوعب بهذه الرحابة حياة البشر، ومن ثم فإن لنا أن نؤكد بفخر لا حياء فيه أن الرواية هي ملكة الأدب المتوجة.

أمير الظلام

أمير الظلام هي ثالثة روايات أنطونيو مونيوث مولينا. صدرت 1989، أي بعد عامين من صدور **الشتاء في لشبونة**. وهي رواية لابد وأن تدرج ضمن روايات الألغاز أو المغامرات أو لعل من الأفضل أن نصنفها على أنها رواية جاسوسية. يشير العنوان وشرحه في الفصول أو المشاهد الأخيرة وكذلك العبارة المأخوذة من **دون كيخوته** التي تستهل بها الرواية، كل ذلك يشير إلى أن القصة التي تروى متجاوَزة في كل لحظة. ومع ذلك، فإن الجانب الأخلاقي والتغلغل داخل كل ما هو إنساني لايتم عن طريق المناقشة وإنما عن طريق تدفق أحداث وإيماءات وكلمات الشخصيات. وتدور الحكاية الرئيسية –وهي وإن كانت تشير إلى ظاهرة معاصرة إلا أنها ليست رواية شهادة تاريخية – حول خيانة وتصفية حسابات بين أفراد جماعة تعمل في السر، على الرغم من أنه ابتداء من الفصل الرابع عشر وحتى الثامن عشر الذى ينتهي

الرواية، يقوم البطل/الراوية في ضمير المتكلم بإيضاح من هو الخائن الحقيقي، الذي هو تلـــك الشخصية التي تسمى "بلتينيروس" التي تختفي في الظلام – رمز صريح للشر – وتواصل حياتهـــا على الرغم من أنها تسببت في عمليتي القتل اللتين تشير الرواية إليهما: حادث مقتل والتر (الذي وقع في الماضي ويتذكره البطل) ثم مقتل أندرادى (الذي يحدث بالفعل في مضارع السرد).

تفسر فن ونجاح مونيوث مولينا سمتان هامتان: أولاهما، طبيعـــة الراويـــة؛ وثانيتـــهما، التقنية التي يعبر بها الكاتب عن معرفته بالإنسان وعـــن إيماءاتـــه الأخلاقيـــة. ففـــى **أمـــير الظلام** ينفرد ضمير المتكلم بقص أحداث الرواية من خلال الكـــاتب دارمـــان مســـتخدماً الأسلوب المباشر وهو ما يتضح ابتـــداء مـــن الجملـــة الأولى في الروايـــة: **حللت بمدريد لأقتل رجلا لم أره من قبل** (ص7). من ناحيـــة أخـــرى، لابـــد أن نشـــير إلى أن كلمـــة الراوية هى التي تنفرد بالسيطرة على كل الكتاب –غياب الحـــوار ملحـــوظ جـــدا – فـــهو يقص على القارئ، دون أية وساطة، القصة من حيث وصفـــها الخـــارجي ومـــن حيـــث التفسير الذى يوجبه عليه سرد الأحداث. ويتدفق السرد على نحـــو يقـــترب بالروايـــة مـــن شكل الرواية الشفهية البدائية، غير أن من واجبنا أن نضيف كذلك الـــدور الـــذى تؤديـــه ذاكرة البطل وإيماءاته إلى أن الانتقام، الآن أو في الماضى، هو مـــن قبيـــل الخطـــأ. وتظـــهر إشارة إلى ذلك فى الصفحـــات الأولى:

كل ما كان في المخزن من مصباح الفحم وروايات ورائحة الهواء والأحجـار الرطبة والمشمع الذى كان يبطن الأرفف. كل ذلك كان ينطوى على خطأ مزعج في الزمن. ليس فرق توقيت ولكنه تغير في مروره وعدم توافق في عمر الأشياء يظهر فى الستارة البلاستيكية الخضراء وفى التواريخ المختلفة للصحف التى تناثرت على الأرضيـة (ص9).

ويضيف الكاتب لمحة غنائيـــة إلى ذاكـــرة الـــراوى باســـتخدام الأشـــياء أو الطبيعـــة كعناصر مشاركة فى المغـــامرة:

ليلة أن هرب أو ادعى الهروب من قسم الشرطة، أخبرونى أن أمطارا غزيرة هطلت فأغرقت بعض الشوارع وقطعت التيار الكهربائى عن وسط المدينة...جرى على غير هدى تحت أمطار كانت كثيفة إلى حد أن كشافات السيارات لم تكن لتخترقها والحراس الذين طاردوه وراحوا يطلقون الأعيرة النارية بطريقة عشوائية لم يتمكنوا من اقتفاء أثره وسط الظلام الدامس الذى لف الشوارع (ص ص8و9).

ومن ناحية أخرى، فإن النبرة الذاتية أحياناً وتحليل الدوافع الدفينة أحياناً أخرى يعمقـلان – كعنصرين كاشفين– الصبغة الأخلاقية فيما يميل بالقارئ إلى جانب الضحايا:

واصلت المضي في الكذب مستمدا قوتي منه ومتخيلا أني لم آتِ لقتل رجل، ورحت في نفس الوقت، كما لو كنت في حلم مزعج وإرادي على نحو ما، أحسب حساب كل خطوة من خطوات التنفيذ كما كانوا يقولون هم دائما، مترمتين في كلماتهم، في صياغتهم العنيدة لكلمات لم تمت قط بصلة إلى الحقيقة، إذ إن هدفهم الوحيد كان نفيها والتآمر عليها لتبدو أحلاماً مغايرة، أحلامهم هم التي كانت تغذيهم كالماء والهواء ولها قدرة غريبة على أن تحكم حياة إنسان، أنا، أو ذلك الآخر الذى كان في انتظاري بمعصمين داميين من أثر القيود، وبوجه لا يزال متورما وبمشية عرجاء وهو يموت من الوحدة والخوف، وبوجه رب أسرة يفكر وهو وسط أهله في سجن انفرادي أو خيانة زوجية مستقبلية، وهو يقرأ روايات في مخزن مهجور وهو يرتعد من البرد في انتظار وصول رسول هو مخلصه وجلاده (ص59).

وتوضح هذه الفقرة الخاصية الثانية التي تميز الفن الروائى للكاتب والتي هي في نفس الوقت طريقته في تصوير أفق الصراع بين الخير والشر في قلوب شخصياته، كما أن حكاية موت أندرادى هي أيضا حكاية تطور شخصية الراوى، الكابتن دارمان، الذى وإن يكن في البداية يبدو متحفظا فيما – يختص بإنجاز أمر القتل –**إن قرار رحيلي أعاد إلى ضميرى شجاعة وهمية كتلك التي يستشعرها من يقرر هجر العادات المرذولة** (ص72)– إلا أنه يكشف للقارئ في الصفحات الأخيرة عن انتصار الشر في صورة العنف الذى يمثله بلتينيروس صاحب قرارات القتل التي تلوث أيدي الآخرين.

قد يكون هذه النية الأخيرة لدى أنطونيو مونيوث مولينا هي مبرر أن يكون بناء هذه الرواية قائما على بنية أقل تناغما من تلك المستخدمة في **الشتاء في لشبونة**. وقد قصد بعض النقاد إلى هذا الخلل في التوازن عندما أشاروا إلى أن الرواية كان يمكن أن تنتهى في الفصل الثالث عشر بموت أندرادى. أما من واصل القراءة حتى الفصل الثامن عشر الذى تنتهى به الرواية فإنه يكتشف أن مهمة هذه الفصول الأخيرة لا تتعدى تعريف القراء بأسرار خيوط الخطأ والخيانة وفى النهاية خطوط الحبكة الروائية. غير أن كلا من الخطأ والخيانة والحبكة ليست إلا رموزا تشير، كما سبق أن أوضحنا، إلى الحضور المستتر الذى يمارسه بلتينيروس

واستراتيجيته الخفية للخيانة والجريمة. وانطلاقا من وجهة النظر هذه، لابد لنا من أن نقيم الميتتين المتطابقتين اللتين لقيهما كل من والتر وأندرادى، وكذا ما انتهت إليه المرأتان اللتان تحملان نفس الاسم: ريبيكا أوسوريو، فأولاهما أصابتها لوثة عقلية إثر معرفتها بالحقيقة فى حين احترفت الثانية الجريمة وهو ما تختتم به الرواية.

إن الفن الروائى لدى مونيوث مولينا ليؤكد بهذا العمل كيف أنه يمكن عن طريق الخيال أو "الحلم المتعمد" -كما يحلو لمولينا أن يسمى الكتابة - الدخول إلى شئ غامض كحياة البشر والأسرار التى تكمن وراء مختلف أنواع السلوك.

ميغيل سانشث أوستيث:

ذهبت جائزة إيرالدي للرواية عام 1989 إلى **الوهم الكبير** لميغيل سانشث أوستيث. وكان الفائز الذى ولد فى باميلونة عام 1950 قد أصدر قبل ذلك مجموعة أعمال نال العديد منها استحسان النقاد: **أوراق واهم** (1983) و**ممر القمر** (1984)، وهى القصة التى تعكس واحدة من أهم خصائص الكاتب، أى نظرته التشاؤمية تجاه العالم، و**حانة طنجة** (1987) ويوغل من خلالها فى أعماق البيئة الريفية ونفس الحيز الفضائي الذى تدور حوله كل من **الوهم الكبير** و**ضيعة الأمريكى** اللتين صدرتا فى نفس السنة.

من حيث الشكل، تقدم الرواية الفائزة راويين: أمين مكتبة يسعى لكشف أسرار حياة كاتب اختفى فى باريس وسط ظروف مأسوية وهو الراوى الذى يقوم بمهمة التحكم فى القصة وتفسيرها، أما الراوى الثانى فهو المحامى م. لاباردين الذى يعاد الاستماع إلى أقواله المسجلة التى طلبها أمين المكتبة والتى تتعلق بحياة شخصين آخرين من أصدقاء دافيد لاوستين الكاتب المتوفى: غابرييل اتشينوث ولويس أرماندو أورييباك. فقد كان الثلاثة يرتبطون بعلاقة صداقة حميمة فيما بينهم نشأت وعيشت فى مرحلة شبابهم- "الوهم الكبير" - ثم تهاوت بسبب تدخل بعض العواطف والأحداث الغامضة فيها والتى لم يتمكن من كشفها كلية المحامى الذى يقوم بدور الكاشف والمتستر فى آن واحد.

ويشير العنوان إلى ذلك الوهم الكبير المتعلق بتلك الصداقة المتداعية، وإن كان يتضمن أيضا إشارة إلى فيلم جون رينوار الذى يحمل نفس الاسم ويمثل اللمحة الأسطورية التى تنفح القصة عنصر الترابط. إنه بالفعل عالم السينما، السينما التى يشاهدها الشخوص الثلاثة الذين يسكنون نطاقا إقليميا هو مدينة بايون الفرنسية،

جنة الحرية التي يلجأ إليها الأصدقاء الثلاثة للفرار من الواقع الذى يعايشونه يوميا. فهو الملجأ الوحيد لغابرييل اتشينوث حتى يتحقق الانتقام بموت لويس أرماندو أوربياك كما يرد في تصريح لاباردين:

لقد كنت أعتقد، يبدو أنني قلت ذلك من قبل، أن غابرييل اتشينوث كان رجلا يستمتع بالسينما الخاصة به على طريقته هو الخاصة. وبعالمه الخاص من الظلال والأحلام. هو رجل كغيره من الرجال. مثلك تماما. رجل تائه وسط أحلامه الخاصة وأحلام غيره، وهذه حالنا جميعا في الغالب. ألا ترى ذلك؟ (ص135).

وتكتسب السينما الريفية في فترة الستينيات -الإحداثي الزمني للرواية- قيمة دلالية لا تقبل المناقشة فى إشارتها إلى ذلك العالم المترع بالأحلام والذى يعيشه الأبطال الثلاثة باعتباره الرباط الأقوى فى تلك العلاقة.

غير أن التطور المتباين لحياة كل منهم والعالم البائس الذى يميطون اللثام عن وجوده، يدللان على الصعوبة التى يجدها البشر فى التفاهم فيما بينهم على المستوى العميق والنبيل المتره عن المصلحة. في إشارة دلالية للرواية نقرأ ما يلى فى صفحة 47: **قد لا يعرف أي منا الكثير عن الآخر وهذا بالتحديد ما يحفظ علاقتنا وينأى بها عن أى احتمال شعور بالخذلان.** فعلى مدار الرواية هنالك تشديد على الوعورة البالغة التى تواجه العلاقات الإنسانية وتعذر الاتصال بين الأفراد بسبب الانفعالات التى تعشش بداخلهم.

تمكن ميغيل سانشت أوستيث من خلق عوالم يسهل فيها إدراك كل ذلك. كما استطاع بنجاح الاقتراب من بعض الجوانب العميقة فى الوجود وهذا فى حد ذاته يحسب له فى ظل عالم الابتذال الذى يدور فيه جزء كبير من الفن الروائى المعاصر. ومع ذلك فإن الشخصيات، وإن تكن حقيقية، غير مقنعة تماما. ولعلنا لهذا السبب نستشعر فى لحظة ما أثناء قراءة الرواية ثقل عالم التغلغل ومن ثم نفقد الاهتمام بالسرد.

إن الإشارة التى تستخدم دائما كوسيلة لتجسيد العتامة والغموض اللذين يكتنفان عالم الدلالات فيما يتعلق بسرد الوجود لا تبدو كافية لتشييد عالم خيالى يستطيع أن يقنع القارئ.

لويس لانديرو

الجائزة الوطنية في الآداب وجائزة النقد لعام 1989

نشر لويس لانديرو أول أعماله وهو فى الواحدة والأربعين من عمره، وروايته

الأولى **ألعاب العمر المتأخر** صـــدرت عــام 1989. وهــو مجلـد يمــزج بــين الفكاهــة والفانتازيا ولا يخلو من بعض اللمحات الرمزية ومــن ثم فقـد ولج هــذا الروائــى الــذى عرف فى سن النضج عالم الرواية بكتاب ينأى عــن الارتجاليــة ولا يخــرج إلا مــن لــدن كتاب له باع طويل فى محاولات الكتابــــة.

وفى الوقت الراهن، يشغل لويس لانديرو وظيفة أستاذ اللغة والأدب فى معهد ثــانوى فى مدريد. ولد لويس لانديرو فى البوكركى بيطليوس عام 1948. ويقيم فى مدريد منذ أن بلـــغ الثانية عشرة من عمره ودرس فقه اللغة الإسبانية فى جامعة مدريد المركزية.

والحكاية التى يرويها لانديرو هى شرح لعنوان الرواية، أى ألعاب سن الشيخوخة الـــتى يقوم بها البطلان، غريغوريو أولياس وخيل. فالأول موظف رمادى تواتيه الفرصة -بعد أن ناهز الأربعين- على يد خيل الذى يتعرف عليه فترة شبابه فى حين أن خيل وهو الرجل النـــاضج أيضا، يعتمد غويغوريو ليطلق العنان للمثالية التى طالما تمنى تحقيقها. إن انتحـــال غريغوريـــو لشخصية فارونى، تلك الصورة الكاريكاتورية المأسوية للفنان المحبط، تفسح المجال أمام أحـــلام خيل الذى لا يتوقف عن تعقيد الأمور. غير أن الحبكة ولعبة الخيال تخفيان تحـــت طياقمـــا دلالات أخرى يكتشفها القارئ مع توالى صفحات الكتاب.

تأتى فى المقام الأول قـــدرة الخيـــال الـــتى لا تعـــرف الحـــدود وبوســـعها أن تميـــت الشخصية الحقيقية وتحيى الأخرى المتخيلة التى طالما كانت حلمـــا والـــتى كـــان يمكـــن أن تعطى للوجود معناه. كما لا نغفل خطورة ذلـــك الطمـــوح الإنســـانى الزائـــد، خاصـــة عندما يقوم على كومة هشة من الأكاذيب، فضـــلا عـــن الســـبل الخاطئـــة الـــتى يتبعـــها الإنسان فى بحثه عن السعادة، فى حين أن الخطوة الأولى قـــد تكمـــن فى مجـــرد أن يحـــاول كل إنسان أن يكون هو نفســـه أو ذاتـــه أولا (ص350) ...إلخ.

إن القدرة على الإغراق فى الخيال التى يتمتع بها لانديرو تتمكن من جعل هـــذه المعـــانى وأخرى غيرها مما ورد فى الرواية تظهر من خلال العالم الفانتازى والأخاذ الذى تتمـــيز بـــه القصة. فكل قصة تضم أحداثا داخلية، كما أن الصور والأحداث الخيالية تحمل إشـــارات إلى تلك الأحداث الداخلية. إن الأحداث الخيالية تشير إلى الحيرة التى تكابدها البشرية ومـــن ثم يطغى الرمز على الخيال ويشعر القارئ بأن هناك شيئا آخر فى حاجـــة إلى أن يعـــبر عنـــه. تمكننا القصة من أن نكتشف بالتدريج الحقيقة الخفية داخل الإنسان، وكـــذا أرض الحريـــة التى يسكنها الروائى فى الخيال كما ذكرنا سابقا.

تسهم الفكاهة التي صيغت بها الرواية في تسليط الضوء على ألعــــاب الســن المتقدمــة وإضفاء صفة الاحتمالية على الواقع فيمـــا يتعلــق بالخاتمـــة، ففيـــها تتـــدارك الإفراطـــات والمبالغات التي شابت الصفحات الـــ369صفحة التي تضمها الرواية الـــتي تنتـــهي بـــــ:

ربما كانت حياة جميلة، همس غريغوريو حالماً. الاستيقاظ مع بزوغ الشمس والتنزه مصفراً خلف قطعان الماعز والاستلقاء على العشب لمشاهدة مرور السحب والذهاب للصيد في بعض الأحيان. إنها بلا شك حياة جميلة لا تضاهيها أخرى...(ص ص367–368).

يعتمد الكتاب بنية تقليدية تتيـــح الفرصـــة لتقـــديم المغـــامرات الطائشـــة لبطليـــها. وتنشغل أولا بفن القص الذى يقوم على تجربة إنسانية شديدة الـــثراء والغمـــوض لدرجـــة يصعب معها أن تكون موحيـــة.

يذكر لويس لانديرو، في "يوميات الرواية المعاصرة" التي أشرنا إليها في أكثر من موضــع من هذا الكتاب، أن تعليمه الأدبي قد بدأ منذ نعومة أظفاره عندما كانت جدته الأمية الـــتي كانت تشتغل بالرعي وتمتلك حكمة الراوى الشفهى المعروف، تقوم بحكاية الحواديـــت لـــه. وهو ما أكسبه ذلك الحس الذى لا يتوقف عن تقدير الإيقاع والنبرة والمنظور الروائـــي: **إن الإيقاع يغير معنى الكلمات فهو دلالي. وفي القصة، لابد من خلق روابط بين جميع الأجزاء، مع فتح أبواب وممرات في مبنى القصة بحيث يؤدى كل شئ إلى غيره وينغلق العالم الروائي ويكتسب صفات الواقع ويزداد كثافة.** أما من حيث المنظور، فهو يـــرى أن السرد هو اقتضاب واختيار وبالتالى فهو رفض ولكنه أيضا إطلاق لعنان الذاكـــرة والخيـــال للبحث عن مراتع للحرية.

وفي النهاية، يشير إلى القـــاعدة الذهبيـــة الـــتي يتبعـــها ككـــاتب: **لابد وأن نعشق الكلمات بلا كلل فنتشممها ونراها ونسمعها ونقيم معها علاقة قوية وشخصية، أما إذا نفدت الكلمات فهذا يعود إلى معرفتنا السطحية والمحايدة للأشياء. إننا عندما نعرف الأشياء جيدا ونحب أو عندما نتخيلها بقوة، فإن الأسماء لا تنفد أبدا.**

توجز كلمات لانديرو لمحات هامة في ســـرده: فانطلاقـــا مـــن حساســـيته المعـــاصرة يتناول هذا الكاتب أدبنا التقليدى ويؤكد أهميـــة الكلمـــة ـــوالروايـــة علـــى اعتبـــار أنهـــا عملية إبداع بالكلمات – كمصب تجتمع فيه التجربـــة الإنســـانية.

الهوامش:

(1) " عشر سنوات من الرواية في إسبانيا 1976-1985"، مجلة إنسولا، عددا 364 و365 ، يوليو وأغسطس 1985.

(2) داريو بيانوبيا: " الرواية "، مجلة لتراس إسبانيولاس (1976-1986)، مدريد، كاستاليا، 1987، ص ص19 -64.

(3) "جيل 68"، الأوروغاريو، يونيو 1988.

(4) " الفن الروئي المعاصر في إسبانيا "، مجلة الغرب، يوليو - أغسطس 1989.

(5) بيانوبيا داريو - نفس العمل السابق " الرواية " ص 64.

(6) سانث بيانوبيا سانتوس " الكشكول " الأوروغايو - نفس العمل المذكور - ص 64.

(7) " الفن الروائي المعاصر في إسبانيا " - نفس العمل المذكور.

(8) برتولو كارناس كونستانتينو "مدخل إلى فن الرواية الإسبانية المعاصرة "، مجلة "الغرب"، ص ص 29 - 60.

(9) ماريانو أنتولين راتو، مجلة الأوروغايو- (سبق ذكره) ص 33 وما يليها.

(10) لويس ماتيو دييث، مجلة "الأوروغايو"، العدد 18، ص 37.

(11) لويس ماتييو دييث، مجلة "الغرب"، العدد 37، ص89 و90.

(12) من مقال في مجلة "الأوروغايو"، عدد 26، ص42.

(13) بويطيقا: مجلة الغرب، العدد المذكور سابقا، ص ص192 - 193.

(14) بويطيقا، مجلة "الغرب"، العدد المذكور سابقا، ص ص83 - 84.

(15) مجلة "الغرب"، العدد السابق ذكره، ص85 ومايليها.

(16) مجلة الأوروغايو - العدد 26 - ص55.

(17) مجلة "الغرب" - العدد السابق ذكره - ص 236.

(18) مجلة "الأوروغايو" - العدد 26 - ص54.

(19) ألبارو بومبو، **حياة القديسة ماريا أدريانا** ، فقرة مهداة إلى مجلة "الغرب"، العدد المذكور، ص ص229 - 235.

(20) انظر مجلة "الأوروغاريو"، عدد يونيو 1988، ص37-39.

فهرس الأعمال

** إدواردو مندوثـــا **Eduardo Mendoza**:

1- الحقيقة في قضية سابولتا ، برشلونة، سيـــيْس بـــارَّال، 1975.

2- لغز القبو المسحور، برشلونة ، سيـــيْس بـــارَّال ، 1979.

3- متاهة الزيتون ، برشلونة ، سيـــيْس بـــارَّال ، 1982.

4- مدينة العجائب، برشلونة، سيـــيْس بـــارَّال، 1986.

5- الجزيرة الغريبة، برشلونة، سيـــيْس بـــارَّال، 1989.

6-بلا أنباء عن غورب، برشلونة، سيـــيْس بـــارَّال، 1991.

7-عام الطوفان، برشلونة، سيـــيْس بـــارَّال، 1992.

8- كوميديا خفيفة، برشلونة، سيـــيْس بـــارَّال، 1996.

** إســـــتير توســــكتس **Esther Tusquets**:

1- نفس بحر كل صيف، برشـــلونة، لومـــن، 1978.

2- الحب لعبة لشخص واحد، برشـــلونة، لومـــن، 1979.

3- جانحة عقب الغرق الأخير، برشـــلونة، لومـــن، 1980.

4- سبع نظرات على نفس المنظر، برشـــلونة، لومـــن، 1981.

5- حتى لا تعود، لومـــن، 1985.

** إغناثيو أغوســـتي **Ignacio Agustí**:

1- الأخاديد، برشلونة، دار نشـــر لا غـــاثيلا، 1942 (الطبعـــة الثانيـــة، برشـــلونة، ناوتـــا، 1969).

2 – ماريونا ريبول، برشلونة، دار نشـــر دســـتينو، 1944.

3 – ريوس الأرمل، برشلونة ، دار نشـــر دســـتينو 1945.

4- ديسيديريو، برشلونة، دار نشـــر بلانيتـــا، 1957.

5- التاسع عشر من يوليو، برشلونة، دار نشـــر بلانيتـــا، 1965.

6- الحرب الأهلية، برشلونة، دار نشـــر بلانيتـــا، 1972.

**** إغناثيو ألديكوا Ignacio Aldecoa:**

1 – **بريق الدم**، برشلونة، دار نشر بلانيتا، 1954.

2 – **عشية الصمت**، مدريد، دار نشر تاوروس، 1955.

3 – **مع الريح الحارة**، برشلونة، دار نشر بلانيتا، 1956.

4 – **غران سولى**، برشلونة، دار نشر نوغير، 1957.

5 – **قبس من حكاية ما**، برشلونة، دار نشر نوغير، 1957.

6– **سانتا أولاخا الفولاذ وحكايات أخرى**، مدريد، دار نشر أليانثا، 1968.

7– **أرض مشاع وأقاصيص أخرى**، برشلونة، دار نشر سالبات، 1972.

8– **قصص** (طبعة خوسيفينا رودريغث دى ألديكوا)، مدريد، دار نشر كاتِدرا، 1977.

9– **الأعمال القصصية الكاملة**، مدريد، دار نشر أليانثا إديتوريال.

**** إغناثيو غوميث دى ليانيو Ignacio G. de Leaño:**

1– **أركاديا**، مدريد، ألفاغوارا،1981.

2– **بحار و أثر**، مدريد، إيبريون،1981.

**** ألبارو بومبو Alvaro Pombo:**

1–**بطل أسطح مانسارد**، برشلونة، أناغراما، 1983.

2– **ابن بالتبنى**، برشلونة، أناغراما، 1983.

3– **قصص غياب الجوهر**، برشلونة، أناغراما، 1984.

4– **العائد**، برشلونة، أناغراما، 1985.

5– **الجرائم التافهة**، برشلونة، أناغراما، 1986.

6– **متر البلاتين المعالج بالإيريديوم**، برشلونة، أناغراما، 1990.

**** ألبارو كونكيرو Alvaro Cunqueiro:**

1 – **بحر الشمال**، سانتياغو دى كومبوستيلا، مطبعة نوس، 1932.

2 – **قصائد بين نعم ولا**، سانتياغو دى كومبوستيلا، مطبعة نوس، 1933.

3 – **مدائح ريبيرا**، بيغو، دار نشر مونتيري، 1934.

4 – **مارلين و العائلة**، برشـــلونة، دســـتينو، 1957.

5 – **قائد الخورس الكنائسي**، برشلونة، دار نشــــر دســـتينو، 1959.

6 – **أخبار سوشانتري**، برشلونة، دار نشــــر دســـتينو، 1959.

7 – **شباب عوليس**، برشلونة، دار نشــــر أرغــوس، 1960.

8 – **عندما يعود سندباد العجوز إلى الجزيرة**، برشلونة، دار نشر أرغوس، 1962.

9 – **زهور الألفية الثانية ومنقار عصفور**، برشـــلونة، دار نشــر تابـــير، 1968.

10 – **رجل يشبه أوريستس**، دار نشــــر دســـتينو، 1969.

11 – **حياة وهــــروب فـــانتو فـــانتيني دى لا غراردیـــــكا**، برشـــلونة، دار نشـــر دســـتينو، 1972.

12 – **عام النيزك و معركة الملوك الأربعة**، برشـــلونة، دار نشـــر دســـتينو، 1974.

13 – **مجموعة المقالات الصحفية الكاملة**، طبعة توســـكيتس (خمـــس مجلـــدات).

** **ألفونســــــو س. بالومـــاريس Alfonso S. Palomares:**

– **مطبعة الخوف**، مدريد، ســــيدماى، 1977.

** **ألفونســـــو ثاباتـــــير Alfonso Zapater:**

– **الحادث**، برشلونة، دســـتينو، 1983.

** **ألفونسو غروســــــو Alfonso Grosso:**

1– **الخندق**، برشلونة، دار نشـــر دســـتينو، 1960.

2– **سماء وعرة الزرقة**، برشلونة، ســـيس بـــارال، 1961.

3– **رأس ثلجي**، برشلونة، ســـيس بـــارال، 1963.

4– **خرمينال وقصص أخرى**، برشلونة، ســـيس بـــارال، 1963 .

5– **لوحات داخلية**، برشلونة، ســـيس بـــارال، 1963.

6– **إينيس على وشك الوصول**، برشلونة، ســـيس بـــارال، 1968.

7– **زخرف الكرسي**، مدريد، إداســـــا،1970.

8– **مايو المزدهر**، ألفـــاغوارا، 1973.

9- **الميتة الجميلة**، برشـــلونة، 1976.

10- **المدعوون**، برشلونة، بلانيتـــا، 1986.

11- **بريد إسطنبول**، برشـــلونة، بلانيتـــا، 1980.

12- **مع زهوري إلى ماريا**، مدريـــد، كـــاتدرا ، 1981.

13- **خريف هندى**، برشـــلونة، بلانيتـــا، 1983.

14- **جريمة البحيرات**، برشـــلونة، بلانيتـــا، 1985.

** آنا مـــاريا مـــاتوتي **Ana María Matute**:

1 – **آل هابيل**، برشلونة، دار نشـــر دســـتينو، 1948.

2 – **حفل فى الشمال الغربى**، برشلونة، دار نشـــر دســـتينو، 1953.

3 – **مسرح صغير**، برشلونة، دار نشـــر بلانيتـــا، 1954.

4 – **على هذه الأرض**، برشلونة، دار نشـــر إكســـيتو، 1955.

5 – **الأبناء الموتى**، برشلونة، دار نشـــر دســـتينو، 1958.

6 – **الذاكرة الأولى**، برشلونة، دار نشـــر دســـتينو،1960.

7 – **الجنود يبكون ليلا**، برشلونة، دار نشـــر دســـتينو، 1964.

8 – **الشرك**، برشلونة، دار نشـــر دســـتينو، 1969.

9 – **برج المراقبة**، برشلونة، دار نشـــر لومـــن، 1971.

** آنا مـــاريا مويـــش **Ana María Moix**:

1- **خوليا**، برشلونة، سيس بـــارال، 1969.

2- **هذا الفتى ذو الشعر الأحمر الذى أراه كل يـــوم**، برشـــلونة، لومـــن، 1971.

3- **والتر .. لم رحلت ؟**، برشـــلونة، بـــارال، 1973.

4- **على صورته وهيئته**، برشـــلونة، لومـــن، 1981.

5- **الشيم الخطرة**، برشلونة، بلاثـــا إى خـــانيس، 1985.

** أنخـــيل ماريا دى لـــيرا **Angel María Lera**:

1- **أبواق الخوف**، برشلونة: أغيـــلار، 1964.

2- **القوطية**، برشلونة، دستينو، 1959.

3- **خزي**، مدريد، أغيلار، 1960.

4- **المنسيون**، مدريد، أغيلار، 1960.

5- **شوك**، مدريد، أغيلار، 1962.

6- **أرض للموت**، مدريد، أغيلار، 1963.

7- **لقد فقدنا الشمس**، مدريد، أغيلار، 1964.

8- **الرايات الأخيرة**، برشلونة، 1967.

9- **رجل للبيع**، برشلونة، 1973.

10- **نحن، الخاسرين**، برشلونة، بلانيتا، 1974.

11- **الليل بلا ضفاف**، برشلونة، أرغوس، 1976.

12- **الرجل الذى عاد إلى الجنة**، برشلونة، بلانيتا، 1976.

13- **فجر مظلم**، **برشلونة**، أرغوس، 1977.

14- **اختطاف فى بويرتا دى إيبرو**، برشلونة، بلانيتا، 1982.

** أندريس برلانغا **Andrés Berlanga**:

1- **بارود ميتل**، دار النشر دستينو، 1972 .

2- **غاثنابيرا**، برشلونة، دار نشر نوغار، 1984.

3- **من الحياة الدنيا**، مدريد، أوبسرباتوريو إديثيونيس، 1987.

** أندريس بوش **Andrés Bosch**:

1- **الليل**، برشلونة، دار نشر بلانيتا، 1962.

2- **تكريم خاص**، برشلونة، دار نشر بلاثا إى خانيس، 1962.

3- **نصب**، مدريد، دار نشر ماخيستيريو إسبانيول، 1965.

4- **طقوس مدنسة**، برشلونة، دار نشر بلانيتا، 1967.

5- **المشاجرة**، مدريد، غوادارام، 1969.

6- **الساحر واللهب**، برشلونة، دار نشر بلانيتا، 1970.

7- **ذكرى اليوم**، برشلونة، دار نشر بلانيتا، 1982.

** أنطولين راتـــو **Antolín Rato**:

1- **900 ألف ماخ تقريبا**، خيخون، دار نشــــر خوكـــر،1973.

2- **DE VULGARI ZYKLON B MANIFESTANTE**، خيخــــــون، دار نشر خوكـــر، 1975.

3- **بين أماكن وســـيطة** ، وام ، أوكرونيـــا، 1978.

4- **عالم عنكبوت**، مدريـــد، إيـــبريون ، 1981 .

5- **حقول الضمير الموحدة**، مدريـــد، كـــاتدرا، 1984.

6- **البحر المنفى**، برشلونة، أناغرامــــا،1988.

7- **أغاني "بلوز" في أبريل**، برشـــلونة، أناغرامـــا،1990.

** أنطـــونيو بريتـــــو **Antonio Prieto**:

1- **صباح الخير يا أرغوييس**، برشـــلونة، بلانيتـــا، 1956.

2- **لاثارو، عد**، برشلونة، بلانيتـــا، 1958.

3- **لقاء إيليتيا**، برشلونة، بلانيتـــا، 1961.

4- **مرثية أمل**، مدريد، ثيد، 1962؛ ط2، مدريـــد، نارثيـــا،1972.

5-**ثلاث خطوات لرجل**، برشـــلونة، بلانيتـــا؛ ط3، 1964.

6- **مقدمة موت**، برشلونة، بلانيتـــا،1965.

7- **سر**، مدريد، إيميسا، 1972؛ ط2، برشـــلونة، بلانيتـــا، 1986.

8- **رسالة بلا زمن**، مدريد، إيميســـا، 1975.

9- **السفير**، برشلونة، سيس بـــارال، 1988.

** أنطونيو غـــــــالا **Antonio Gala**:

- **المخطوط القرمزي**، بلانيتـــا، 1991.

** أنطـــــونيو كولـــــيناس **Antonio Colinas**:

1- **رسالة مطولة إلى فرانثيسكا**، برشلونة، ســـيس بـــارال، 1986.

2- **نحو الغرق اللانهائي**، برشـــلونة، توســـكتس، 1986.

- من نتاجه الشعرى : "قصائد 1967-1985"، مدريد، بيسور، 1988.

** أنطونيو لاريتا Antonio Larreta:

- بولابيرونت، برشلونة، بلانيتا،1980.

** أنطونيو مونيوث مولينا Antonio Muñoz Molina:

1- طوبى له، برشلونة ، سيس بارال ، 1986 .

2- الشتاء فى لشبونة ، سيس بارال ، 1987 .

3- أمير الظلام ، سيس بارال ، 1989 .

4- الفارس البولندى ،برشلونة ، بلانيتا ، 1990 .

5- صاحب السر، برشلونة، سيس بارال، 1994.

6- حمية قتالية ، مدريد، ألفاغوارا، 1995.

7- بدر ، مدريد، ألفاغوارا، 1997.

** أولاليا غلبارياتو Eulalia Galbarriato:

- ظلال خمس، برشلونة ، دار نشر دستينو ، 1946 .

** إيلينا سوريانو Elena Soriano:

1 - شاطىء المجانين، مدريد، دار نشر كاليخا، [امرأة ورجل، جـ1]، 1955.

2 - سراب، مدريد، دار نشر كاليخا، [امرأة ورجل، جـ2]، 1955.

3 - ميديا 55، مدريد، دار نشر كاليخا، [امرأة ورجل، جـ3]، 1955.

4 -شهادة أم، برشلونة، دار نشر بلاثا إى خانيس، 1985.

5 - الحياة الصغيرة: أقاصيص الماضى والحاضر، برشلونة، دار نشر بلاثا إى خانيس،1989.

** إيلينا كيروغا Elena Quiroga:

1- الوحدة المدوية، 1949(وأعادت تاوروس طبعها فى مدرريد 1981).

2- **رياح الشمال**، برشلونة، دار نشـــر دســـتينو، 1951.

3- **الدم**، برشلونة، دســـتينو، 1952.

4- **مسار رقم واحد**، مدريد، برنســـا إســـبانيولا، 1953.

5- **شيء يحدث في الشارع**، برشـــلونة، دســـتينو، 1954.

6- **المريضة**، برشلونة، نوغـــير، 1955.

7- **القناع**، برشلونة، نوغـــير، 1955.

8- **بلاثيدا الشابة وحكايات أخرى**، مدريـــد، برنســـا إســـبانيولا، 1956.

9- **المصارعة الأخيرة**، برشـــلونة، نوغـــير، 1958.

10- **شجن**، برشلونة، نوغـــير، 1960.

11- **أسطر اسمك**، برشلونة، نوغـــير، 1965.

12- **حاضر عميق**، برشـــلونة، نوغـــير، 1973.

** **بـــــدرو دى لـــــــورنثو Pedro de Lorenzo:**

1- **الوحدة الخامسة**، مدريـــد ، غارثيلاســـو ، 1943 .

2- **الملاحة المفقودة** ، إيديتـــورا ناثيونـــال ، 1947 .

3- **فانتازيا في الميدان الصغير** ، برشلونة ، لويـــــس كـــارالت ، 1953 .

4- **أنخيليكا** ، **مدريد** ، إيديثيونيـــــس إى بوبليكـــاثيونيس ، 1956 .

5- **ضمير للإيجار**، برشلونة، بلانيتـــا، 1956.

6- **أشجار ألونسو مورا** ، مدريد ، برنســـا إســـبانيولا ،1970 .

6- **الأعمال الكاملة** ، مدريد ، إيديتـــورا ناثيونـــال ، 1974.

7- **المقهى الكبير** ، برشـــلونة ، بلانيتـــا ، 1974 .

8- **أربعة من الأسرة** ، مدريد، برنســـا إســـبانيولا، 1977.

9- **رجل من كينتانا** ، مدريـــد ، ألثـــى ، 1979 .

10-**الوحدة تتمرد** ، برشلونة، بلاثـــا إي خـــانس، 1980.

** **بنتيـــلا أوريـــا Vintila Horia:**

1- **فارس الصبر**، برشلونة ، دار نشـــر دســـتينو ، 1961 .

2- الله ولد في المنفى، برشلونة ، دستينو (الطبعـــة الخامســـة)، 1963.

3- الرسالة السابعة، برشلونة ، بلانـــا إى خـــانيس ، 1966 .

4- امرأة لسفر الرؤيا ، مدريـــد ، غواردارامـــا ، 1968 .

5- مذكرات فلاح من الدانــــوب ، برشـــلونة ، ج.ب. ، 1968 .

6- "أشعار" روائي ، مدريد ، برنســـا إســـبانيولا ، 1972 .

7- قبر في السماء ، برشـــلونة ، بلانيتـــا ، 1987 .

** بنخامـــين خـــــارنس Benjamín Jarnés:

1- البروفيسور العديم النفع ، مدريد ، لاغاثيتـــــا ليتيراريـــا ، 1926 .

2- ضيف من ورق ، مدريد ، إســـتوريا نويـــا ، 1928 .

3- راتب صيفي ، مدريد ، لا غاثيتـــا ليتيراريـــا ، 1929 .

4- الأحمر و الأزرق ، مدريد ، إسباســـا كـــالبي ، 1932 .

5- باولا و باوليتا ، مدريد ، إسباســـا كـــالبي ، 1932.

6- سان أليخو ، مدريد ، طبعـــة ليتـــيراتورا ، 1934 .

7- الراهبة باتروثينيو (الطبعة الثالثة ، مدريـــد ، إسباســـا كـــالبي ، 1936) .

8 - خط ناره (مقدمة و ملاحظات باســـكوال إرنـــاندث) ، سرقســـطة ، 1980

** بيـــثيـــنتـــي مولـــــينا فـــــويش Vicente Molina Foix:

1- متحف الرعب الإقليمي، برشـــلونة، ديســـتينو،1970.

2- تمثال نصفي، برشلونة، ســـيس بـــارال، 1973.

3- جماعة الرياضيين ، مدريـــد، ألفـــاغوارا، 1979.

4- آباء أرامل، مدريد، كاتدرا، (الطبعـــة الثانيـــة، 1984).

4- خمسة عشر يوما سوفيتية، برشـــلونة، أناغرامـــا، 1988.

** توماس ســـــلبادور Tomás Salvador:

1- حكايات بالكانيو : برشـــلونة ، دســـتينو ، 1952 .

2- قيود الأسرى ، برشلونة ، لويـــس دى كـــارالت ، 1955 .

3- البركة ، برشلونة ، لويـــس دى كـــارالت ، 1953 .

4- حوارات فى الظلام ، برشلونة ، لويــــس دى كـــارالت ، 1955 .

5- الكسول ، مدريد ، ثيـــد ، 1956 .

6- رأس بارا ، برشلونة ، دســـــتينو ، 1958 .

7- السفينة ، برشلونة ، دســـــتينو ، 1959 .

8- المحرض ، برشلونة ، دســـــتينو ، 1960 .

9- اللصوص ، برشلونة ، برغـــــارا ، 1962 .

10 - الفرقة 250 ، برشلونة ، (الطبعـــة الرابعـــة ، دســـتينو ، 1962) .

11- حائط فى مواجهة الشمس ، برشـــــلونة ، مـــارتى ، 1964 .

12- جرو ، برشلونة ، مــــارتى ، 1976 .

13- مانولو ، الفيلسوف ، برشلونة ، بلاثـــــا إى خـــانيس ، 1976 .

14- رفاق 74 (الطبعة الثانية ، برشـــلونة ، بلاثـــا إى خـــانيس ، 1975) .

15- الأسقف القرصان ، برشلونة ، بلاثـــــا إى خـــانيث ، 1981 .

16- مرصوف شريد الفضاء ، برشـــــلونة ، بلانيتـــا ، 1983.

** تومـــــاس كـــــابوت Tomás Cabot:

- فصيلة إعدام ، برشلونة ، دار نشـــر دســـتينو ، 1960.

** تيريسا غـــــــــــــــــاربى Teresa Garbi:

- زخرف ، بلنسية ، بروميتيـــــو ، 1981 .

** تيريســـا مـــاركـــــــينا Teresa Marquina:

- العيد ، برشلونة ، بلاثـــا إى خـــانيس ، 1981 .

** تـــيرينـــشـــى مويــــش Terenci Moix:

1- أمواج على صخرة مقفرة ، برشـــلونة ، دار نشـــر دســـتينو ، 1970 .

2- يوم وفاة مارلين ، برشلونة ، دار نشــــر لومـــين ، 1970.

3- **أخبار إيطالية** ، برشلونة ، سـيس بـارال ، 1971 .

4- **ميلودراما أو غياب الوعي بالجنس الأعلى** ، برشلونة ، لومن ، 1980 .

5- **عذراء الشهداء** ، برشلونة ، بلاثـا إي خـانيس ، 1984 .

6- **الغبار الكوني ، إلى ماما ، من ألفريدو !** ، برشلونة ، بلاثا إي خانيس ، 1984 .

7- **لا تقل إنه كان حلما** ، برشـلونة ، بلانيتـا ، 1986 .

8- **عالم ذكري : رواية متوحشة** ، بلاثـا إي خـانيس ، 1986 .

9 - **برج الكبائر** ، برشلونة ، سـيس بـارال ، 1986 .

** خابيير تومـيو Javier Tomeo:

1- **الصياد** ، برشـلونة ،1967 .

2- **وحيد القرن** ، برشـلونة ، بروغـيرا ، 1972 .

3- **الأعداء** ، برشلونة ، بلانيتـا ، 1974 .

4- **حوار من مقام ري كبير** ، برشـلونة ، بلاثـا إي خـانيس ، 1976 .

5- **قلعة الخطاب المشفر** ، برشـلونة ، أناغرامـا ، 1979 .

6- **حبيبي الوحش** ، برشـلونة ، أناغرامـا ، 1985 .

7- **استعدادات سفر** ، برشـلونة ، أناغرامـا ، 1986 .

8- **صائد الأسود** ، برشـلونة ، أناغرامـا ، 1987 .

9- **حكايات قصيرة** ، برشـلونة ، مـاندادوري ، 1988 .

10- **حظيرة الماشية** ، برشـلونة ، أناغرامـا ، 1988 .

11- **مدينة الحمائم** ، برشـلونة ، أناغرامـا ، 1988 .

12- **القهرمان القصير النظر** ، برشـلونة ، بلانيتـا ، 1989 .

13- **وصية غاستون بويارليي المتنازع عليـها** ، برشـلونة ، بلانيتـا ، 1990 .

** خـابيير ماريـاس Javier Marías:

1- **أراضي الذئب** ، برشـلونة ، إداسـا ، 1971 .

2- **معبر الأفق** ، برشلونة ، لاغايـا ثينثيـا ، 1972.

3- **ملك الزمان** ، مدريـد ، ألفـاغوارا ، 1978 .

4- **القرن** ، برشلونة ، سيس بارال ، 1983.

5- **الرجل العاطفى** ، برشلونة ، أناغراما ، 1986.

6- **كل الأرواح** ، برشلونة ، اناغراما ، 1989.

7- **بينما يتمن** ، برشلونة ، أناغراما ، 1990 .

** **خرمان سانشث إسبيسو Germán Sánchez Espeso:**

1 – **فى رحاب سفر التكوين** ، برشلونة ، سيس بارال ، 1967 .

2 – **بشائر الخروج** ، برشلونة ، سيس بارال ، 1969 .

3 – **تيه لاوى** ، برشلونة ، دار نشر بارال ، 1972 .

4 – **من سفر العدد** ، برشلونة ، دار نشر بارال ، 1972 .

5 – **نرسيس** ، برشلونة ، دار نشر دستينو ، 1979 .

6- **يحيا الشعب** ، مدريد ، دار نشر كاتدرا ، 1981 .

** **خسوس فرناندث سانتوس Jesús Fernández Santos:**

1 – **الشجعان** ، برشلونة ، دار نشر دستينو ، 1954 .

2 – **فى النار** ، مدريد ، دار نشر ماخيستيريو إسبانيول ، 1957 .

3 – **الرأس الحليق** ، برشلونة ، دار نشر سيس بارال ، 1958 .

4 – **متاهات** ، برشلونة ، دار نشر سيس بارال ، 1964 .

5 – **رجل القديسين** ، برشلونة ، دار نشر دستينو ، 1970 .

6 – **الكاتدرائيات** ، برشلونة ، دار نشر سيس بارال ، 1970 .

7 – **الجنة الموصدة** ، برشلونة، دار نشر دستينو ، 1973 .

8 – **التى لا اسم لها** ، برشلونة ، دار نشر دستينو ، 1977 .

9 – **خارج الأسوار** ، برشلونة ، دار نشر أرغوس – برغارا ، 1979 .

10 – **على ضفاف سيدة عجوز** ، مدريد ، دار نشر أليانثا إديتوريال ، 1979 .

11 – **جزيرة كابريرا** ، برشلونة ، دار نشر بلانثا إى خانيس ، 1981 .

12 – **كش وزيرا**، برشلونة ، بلانيتا، 1982.

13 – **فرسان الفجر** ، برشلونة ، سيس بارال ، 1984 .

14 – المجموعة الكاملة للقصص القصيرة ، مدريد ، دار نشـــر أليانثـــا إديتوريـــال

** **خـــــوس فــــــــيريرو Jesús Ferrero**:

1– بلبر يين ، برشلونة ، بلاثـــا إى خـــانيس ، 1981.

2– أوبيوم ، برشلونة ، بلاثـــا إى خـــانيس ، 1986.

3– السيدة بيبا ، برشلونة ، بلاثـــا إى خـــانيس ، 1988.

4– ظاهرة دوبلر ، برشلونة ، بلاثـــا إى خـــانيس ، 1990.

** **خـــوان إســــــــلابا Juan Eslava**:

1– أسطورة عظاءة مالينا وأســـاطير التنـــين ، 1980 .

2– البحث عن وحيد القرن، برشـــلونة ، بلانيتـــا ، 1987 .

3– أنا هانيبال ، برشلونة ، بلانيتـــــا ، 1988 .

4– قلاع ورقباء مملكة جيـــان ، 1989 .

5– غوادالكبير ، برشلونة، بلانيتـــا، 1990 .

** **خوان أنطونيـــو ثونثونيغـــي Juan Antonio Zunzunegui**:

1– الشيليبيكاندل ، مدريد ، دار نشـــر ســـاماران ، 1940 .

2 – رجل كالصنم (بمقدمة لـــخ. إنترامباساغواس)، مدريد، إيديتورا ناثيونال، 1942.

3 – آه من الأبناء !، برشلونة، دار نشـــر دســـتينو، 1943.

4 – زورق الموت، مدريد ، دار نشـــر مايفيـــه ، 1945 .

5 – إفلاس، مدريد، دار نشر مايفيـــه (مجلـــدان)، 1947.

6 – القرح، مدريد، مايفيـــه، 1949.

7– جرذان القارب، مدريد ، دار نشـــر أغيـــلار ، 1950 .

8– العالم يستمر ، برشلونة ، دار نشـــر نوغـــير ، 1950 .

9– الخير الأعظم ، برشـــلونة ، أغيـــلار ، 1952 .

10 – هذا الشتات الأسود ، مدريد ، دار نشـــر أغيـــلار ، 1952 .

11– الحياة كما هي ، برشـــلونة ، نوغـــير ، 1954 .

12 – **صفحاتي الغاليات** ، مدريد ، دار نشـــر غريـــدوس ، 1958 .

13 – **سيدة على الأرض** ، برشلونة ، دار نشـــر نوغـــير ، 1959 .

14 – **الجائزة** ، برشلونة ، دار نشـــر نوغـــير ، 1961 .

15 – **أنثى ثرية** ، مدريد ، برينســـا إســـبانيولا ، 1970 .

** خـــوان بـــدرو أبـــاريثيو **Juan Pedro Aparicio**:

1– **أصل القرد وقصص أخـــرى**، آكـــال، 1975 .

2– **الطرق إلى إسلا (بمشاركة خوسيه ماريا ميرينو)**، مدريد ، إيبيريست ، 1980 .

3– **ما لقيصر** ، ألفـــاغوارا ، 1981 .

4– **مقالات عن نزاعات و جروح واعتقالات وسلب وانهيـــار المملكـــة القديمـــة**، ثيلارايـــن،1981.

5– **عام الفرنسي** ، ألفـــاغوارا ، 1981 .

6– **صور من مقهى المسرح** ، برشـــلونة ، دســـتينو 1989 .

** خوان رامون ثاراغوســـا **Juan Ramón Zaragoza**:

– **الكونشيرتو الوترى** ، برشـــلونة ، دســـتينو ، 1981 .

** خـــوان بينيـــت **Juan Benet**:

1– **لن تصل أبدا إلى شيء** ، مدريد ، دار النشـــر تيبـــاس ، 1961.

2– **ستعود إلى ريخيون** ، برشلونة ، دار النشـــر دســـتينو ، 1967 .

3– **تأمل** ، برشلونة ، دار النشر ســـيس بـــارال ، 1970 .

4– **مقبرة** ، برشلونة ، دار نشـــر لومـــين ، 1971 .

5– **خمس حكايات وأسطورتان** ، برشلونة ، لا غايـــا ثينثيـــا ، 1972 .

6– **رحلة الشتاء** ، برشلونة ، لاغايـــا ثيانثيـــا ، 1972 .

7– **البيت الآخر لماثون** ، برشلونة ، ســـيس بـــارال ، 1973.

8– **مجموعة الأعمال الكاملة (فى جزئين)**، مدريد ، أليانثا إديتوريال ، 1977 .

9– **رياح الجريمة** ، برشـــلونة ، بلانيتـــا ، 1980 .

10– **شاؤول ضد صموئيل**، برشلونة ، لاغايـــا ثياتثيــا ، 1980 .

11– **ثلاث أساطير ونصف** ، مدريـــد ، ألفـــاغوارا ، 1981 .

12– **الرماح الصدئة** (الأجزاء مـــن 1 إلى 6)، مدريـــد، ألفـــاغوارا ، 1983.

13– **الرماح الصدئة** (الجزء السابع)، مدريــــد، ألفـــاغوارا، 1985.

14– **في الظل** ، مدريـــد ، ألفـــاغوارا ، 1989 .

** خوان خســـوس أرمـــس مرثيلـــو Juan Jesús Armas Marcelo:

1– **الحرباء على البساط** ، برشلونة ، بلاثـــا إي خـــانيس ، 1974.

2– **حالة غيبوبة** ، برشلونة ، بلاثـــا إي خـــانيس ، 1976 .

3– **سديم** ، برشلونة ، ســــيدماري ، 1978.

4– **السفن المحترقة** ، برشلونة ، أرجـــوس فيرغـــارا، 1982.

5– **شجرة الخير و الشر** ، برشلونة ، بلاثـــا إي خـــانيس ، 1985 .

6– **آلهة أنفسهم** ، برشلونة ، بلاثـــا إي خـــانيس ، 1988.

** خوان خوســـيه بلانـــــــــس Juan José Plans:

1 – **الجراد** ، مدريد ، دار نشـــر A2 ، 1967.

2– **حكايات مدهشة** ، مدريد ، برنســـا إســـبانيولا ، 1970.

3– **الجثة** ، مدريد ، دار نشر ميغـــل كـــاستيوتي ، 1973.

4– **جنة الآخرة** ، مدريد ، دار نشر خوســـيه بـــوروا ، 1975.

5– **أدب الخيال العلمي** ، مدريد ، دار نشـــر ماخيســـتيريو إســـبانيول ، 1975.

6– **بابل 2** ، مدريد ، طبعة أليــــا ، 1979.

** خـــوان خوســـيه ميـــــاس Juan José Millás:

1– **ثيربيرو هي الظلال** ، مدريـــد ، إســـبيخو ،1975 .

2–**رؤية الغريق** ، مدريد ، ألفـــــاغوارا ، 1977.

3– **البستان الخاوي** ، مدريـــد ، ألفـــاغوارا ، 1981 .

4– **ورق مبتل** ، مدريد ، آنايــــا ، 1983 .

5- **حرف ميت** ، مدريــد ، ألفــاغوارا ، 1984 .

6- **فوضى اسمك** ، مدريــد ، ألفــاغوارا ، 1987 .

7- **هكذا كانت الوحدة** ، برشــلونة ، ديستينــو ، 1990 .

** خــوان غـــارثيا أورتيلانــو Juan García Hortelano:

1- **صداقات جديدة** ، برشلونة ، ســيس بــارال ، 1959 .

2- **زوبعة صيفية** ، برشــلونة ، 1962 .

3- **أناس من مدريد** ، سيس بــــارال ، 1967 .

4- **اللحظة العظيمة فى حياة مارى تريبون** ، برشلونة ، بارال إديتورس ، 1972 .

5- **مجموعة الأعمال الكاملة** ، مدريد ، أليانثـــا إيديتوريـــال ، 1979.

6- **رعاة البقر فى البئر** ، مدريــد ، ألفــاغوارا ، 1979 .

7- **الدهاء** ، برشلونة ، أرغــوس بيرغــارا ، 1982 .

8- **قص كثير** ، مدريــد ، مونــدادورى ، 1987.

** خوان غويتيســـولو Juan Goytisolo:

1- **ألعاب اليدين** ، برشــلونة، دســتينو، 1954.

2- **حداد فى الجنة** ، برشــلونة ، بلانيتــا ، 1955 .

3- **السيرك** ، برشلونة ، دســـتينو ، 1957 .

4- **إشكاليات الرواية** ، برشلونة، ســيس بــارال، 1959.

5- **نهاية الحفلة** ، برشلونة ، ســيس بــارال ، 1983 .

6- **معالم هوية** ، المكسيك ، خواكــين مورتيــث ، 1966 .

7- **حقول نيخار**، برشلونة، سيس بـــارال، 1958.

8- **مؤلفات خوسيه ماريا بلانكو وايت باللغـــة الإنجليزيـــة** ، 1972 .

9- **انتقام الكونت بليان** ، المكسيك ، خواكــين مورتيــث ، 1973 .

10- **خوان بلا أرض** ، برشلونة ، ســيس بــارال ، 1975 .

11- **عربة المؤخرة** ، برشلونة ، ســيس بــارال ، 1976 .

12- **الخمار** ، المكسيك ، خواكــين مورتيــث ، 1977 .

13- **انشقاقات** ، برشلونة : ســـيس بـــارال ، 1977 .

14- **الأعمال الكاملة (تقديم بيرا جيمفـــيرير)**، مدريـــد ، أغيـــلار ، 1977 .

15- **للعيش هنا**، برشـــلونة ، بروغـــيرا ، 1977 .

16- **حرية، حرية ، حرية**، برشلونـــة ، أناغرامـــا ، 1978 .

17 - **إسبانيا والإسبان** ، برشـــلونة ، لومـــن ، 1979 .

18- **مقبرة** ، برشلونة ، ســـيس بـــارال ، 1980 .

19- **قبائل التشانكا** ، برشلونة ، ســـيس بـــارال ، 1981 .

20- **أخبار عربية** ، باريس ، رويـــدو إيبـــيريكو ، 1982 .

21- **الجزيرة** ، برشلونة ، ســـيس بـــارال ، 1983 .

22- **منطقة محظورة** ، برشلونة ، ســـيس بـــارال ، 1985 .

23- **في ممالك الطوائف** ، برشلونة ، ســـيس بـــارال ، 1986 .

24- **فضائل الطائر الوحيد** ، برشلونة ، ســـيس بـــارال ، 1988 .

25- **أربعينية** ، مونـــدادوري ، 1990.

** **خ . غييرمو غارثيا بالديكاساس J. Guillermo G. Valdecasas**:

- **ضيف رئيس الجامعة** ، مدريد ، إسباســـا كـــالبي ، 1988 .

** **خـــوان كـــروث Juan Cruz**:

1- **برتقال** ، تايير دي إديثيونـــس ، خـــي . بي ، 1975 .

2- **وقائع العدم المفتت**، (طبعـــة مجلـــس الثقافـــة والرياضـــة، ســـانتا كـــروث دي تينـــيريفي)، 1988.

3- **سكين الرمل** ، تينيريفي ، كابيـــالدو انســـولار ، 1988 .

4- **حلم أوسلو** ، برشلونة ، موشـــنيك إديتوريـــس ، 1988 .

* **خـــوان مارســـيه Juan Marsé**:

1- **حبساء مع لعبة واحدة** ، ســـيس بـــارال، 1959

2- **هذه الرسالة من القمر** ، برشلونة ، ســـيس بـــارال ، 1960 .

3- **الأمسيات الأخيرة مع تيريســـا** ، برشـــلونة ، ســـيس بارال ، 1966 .

4- سيداتي و سادتي ، برشلونة ، بونـــش إيديثيونيـــس.

5- حكاية ابنة العم مونتسي المربية، برشلونة ، ســــيس بـــارال ، 1970.

6- الفتاة ذات السروال الذهبي، برشـــلونة، بلانيتـــا، 1973.

7- لـــو أخـــبروك أني ســقطت، المكســيك، دار نشـــر نوبـــــارو، 1973؛ ط2، برشلونة، سيس بـــارال، 1979.

8- اعترافات لص، برشلونة، بلانيتــــا، 1979.

9- يوما ما سأعود ، برشلونة ، بلاثـــا إي خـــانيس ، 1982 .

10- الملازم الشجاع ، برشلونة ، ســـيس بـــارال ، 1985 .

11- هروب ريو لوبو ، مدريد ، ديباتي ، ســــيس بـــارال ، 1985 .

12- جولة في غيناردو ، برشلونة ، ســـيس بـــارال ، 1985 .

13- العشيق الثنائي اللغة ، برشـــلونة ، بلانيتـــا ، 1990 .

**** خـــــوان مدريـــــــــد Juan Madrid:**

1- قبلة صديق، خيخون/ خوكـــــر، 1980.

2- المظاهر لا تخدع، خيخـــون، خوكـــر، 1982 .

3- ليس هناك ما يمكن عمله، برشلونة، ســــيس بـــارال، 1984 .

4- مهمة سهلة، برشلونة، ســــيس بـــارال ، 1984 .

5- هدية من صاحب المحـــل، خوكـــر ، 1986 .

6- فندق الفردوس، مدريد، آنايـــــا، 1987 .

7- قصص الأسفلت، مدريـــد، بوبـــولار، 1987 .

8- الغابة، برشـــلونة، ب. إيديثيونيـــس، 1988 .

**** خـــورخـــي ســـــيمبرون Jorge Semprún:**

1- الرحلة الطويلة ،1963؛ ط2، برشلونة، ســـيس بـــارال، 1976.

2- التوارى،1964 ؛ ط2، برشـــلونة، بلانيتـــا، 1979.

3- الوفاة الثانية لرامون ميركادير، 1968؛ ط2 مدريد، كارمن مورينو 1977.

4- السيرة الذاتية لفديريكو سانشيث، برشلونة، بلانيتا، 1977.

5– **ذلك الأحد**، برشلونة، بلانيتا، 1981.

6– **الجلبة** ، برشلونة، بلاثا إي خانيث، 1982.

7– مونتان: **الحياة تستمر**، برشلونة ، بلانيتا ، 1983 .

8– **عودة نتشاييف** ، برشلونة ، توسكتس ، 1987 .

** خـــورخي مـــارتينث ريـــــــــــــيرتي J. Martínez Reverte:

1– **كثير على غالبيث** ، مدريـــد ، ديـــاتي ، 1979 .

2– **الرسول** ، برشلونة ، غريخـــــالبو ، 1981.

3– **غالبيث في اقليم الباسك** ، برشـــلونة ، أناغرامـــا ، 1983 .

** خوسيه أنطــــــــــــونيو غابرييل إي غالان J. Antonio Gabriel y Galán:

1– **نقطة رجوع** ، مدريد ، بلانيتـــا ، 1972.

2– **بلد كهذا ليس بلدي** ، بامبلونـــا ، بيرالتـــا ، 1978.

3– **الذاكرة الأسيرة** ، مدريـــد ، ليغاســـا ، 1981.

4– **مباغتة** ، مدريد ، كـــاتدرا ، 1981.

5– **الأبله المستنير**، برشـــلونة ، توســـكتس ، 1986.

6– **عظمة تيتو** ، مدريد ، أنايـــا ، 1988 .

** خوســـيه أســـنخو ســـــــــــيدانو J. Asenjo Sedano:

1– **أحاديث عن الحرب** ، برشلونة ، دار النشـــر دســـتينو ، 1978.

2– **كانت الأيام طويلة** ، برشلونة ، دار النشـــر دســـتينو ، 1982.

3– **الذكرى و النسيان** [في جزئين] ، مدريد ، دار النشر أليانثا أديتوريال ، 1983 .

** خوســـيه لويس أولايثـــولا J. Luis Olaizola:

– **حرب الجنرال إسكوبار** ، برشـــلونة ، بلانيتـــا ، 1983 .

** خوســيه لويس ســــــامبدرو **J. Luis Sampedro**:

1 – مؤتمر فى استكهولم ، مدريد ، دار نشـــر أغيــلار ، 1952.

2 – النهر الذى يحملنا ، مدريد ، دار نشــر أغيــلار ، 1961 .

3 – الجواد العارى ، برشلونة ، دار نشـــر بلانيتـا ، 1970 .

4 – أكتوبر أكتوبر ، مدريد ، دار نشـــر ألفاغـــارا ، 1971 .

5 – الابتسامة الإترورية ، مدريد ، دار نشــــر ألفاغـــارا ، 1985 .

6 – الحورية القديمة ، برشـــلونة ، دار نشردســتينو ، 1990 .

** خوسيه لويس كاســتيو بوتشــى **J. Luis Castillo-Puche**:

1– والموت على الكتف ، مدريد ، بيبليوتيكـــا نوبيـا ، 1954 .

2– المنتقـــــم ، برشـــلونة ، بلانيتـا ، 1956 .

3– بلا سبيل ، 1956 (و أعادت طبعها دســتينو ليــبرو 1983) .

4– قاموا بالقسمة ، مدريـــد ، إيســـاليثير ، 1957 .

5– خط عرض 40 ، برشـــلونة ، دســتينو ، 1963 .

6– ذهب أبيض، مدريد ، ثيــــد ، 1963 .

7– الأزار ، برشلونة ، دســـتينو ، 1971 .

8– تحت الجلد (قصص قصيرة)، مدريـــد ، إيديتـــورا نثيونـــال ، 1972 .

9 – خيريمياس الفوضوى ، برشـــلونة ، دســتينو ، 1975 .

10 – كتاب الرؤى والتهيؤات، برشـــلونة ، دســتينو ، 1977 .

11– طعم الرتم المر، برشـــلونة ، دســتينو ، 1979 .

12– الأبرص و أقاصيص أخرى ، مرســـية ، ميديتـــيرانيو ، 1982 .

12–ستعلم معنى العدم يقينا ، برشـــلونة ، دســتينو ، 1982 .

14– الخفافيش ليست عصافير ، برشـــلونة ، دســتينو ، 1986 .

** خوســيه ماريا بـــيرمــــــيخو **J. María Bermejo**:

– حوار من طرف واحد ، بلد الوليد ، (جائزة أتينيو مدينة بلد الوليد) ، 1981 .

** خوســـيه ماريا بيريث بـــرات J.M. Pérez Prat:

– **يوم من لهب** ، برشلونة ، لا غايـــا إى لا ثيينثيـــا ، 1979 .

* خوســـيه ماريا خيرونيـــا J. M. Gironella:

1– **رجل** ، برشلونة ، دســـتينو ، 1947 .

2– **الدوار** ، مدريد ، ريسبيســـتا دى أوكثيدنـــتى ، 1949 .

3– **أشجار السرو تؤمن بالله** ، برشـــلونة ، بلانيتـــا ، 1953 .

4– **أشباح عقلى** ، برشـــلونة ، بلانيتـــا ، 1958 .

5– **مليون ميت** ، برشـــلونة ، 1961 .

6– **كلنا هاربون** ، برشـــلونة ، 1961 .

7– **ياامرأة ، امضى وسيرى** ، برشـــلونة : بلانيتـــا ، 1962 .

8– **اندلع السلام** ، برشـــلونة ، بلانيتـــا ، 1986 .

9– **محكوم عليهم بالحياة** ، برشـــلونة ، بلانيتـــا ، 1971 .

10– **الرجال يبكون فى وحدهم** ، برشـــلونة ، بلانيتـــا ، 1986 .

11– **الشك المقلق** ، برشـــلونة ، بلانيتـــا ، 1986 .

** خوسيه ماريا ريكينـــا J. M. Requena:

1– **نعمة ذهنية** ، مدريد ، ريـــالب ، 1969 .

2– **الجلطة** ، برشلونة ، دســـتينو ، 1972 .

3– **الجرف وحكايات أخرى** ، أشـــبيلية ، كاخـــا رورال بروبينثيـــال ، 1980 .

4– **صناديق من خشب الماهوجنى** ، برشـــلونة ، دســـتينو ، 1982 .

** خوســـيه ماريا غـــــيلبنثو J. M. Guelbenzu:

1– **الزئبق** ، برشلونة ، دار نشر ســـيس بـــارال ، 1968 .

2– **القناع** ، برشلونة ، ســـيس بـــارال ، 1970 .

3– **رحال ما وراء البحار** ، برشـــلونة ، غالبـــا ، 1976 .

4– **نهر القمر** ، مدريد ، أليانثـــا إيديتوريـــال ، 1981 .

5- **الليل فى البيت** ، مدريد ، أليانثـــا إيديتوريـــال ، 1977.

6- **المنتظر** ، مدريد ، أليانثـــا إيديتوريـــال ، 1984 .

7- **النظرة** ، أليانثا إيديتوريــــال ، 1987 .

** **خوســـيه ماريا باث دى ســـــوتو J. M. Vaz de Soto:**

1- **الجحيم والنسيم** ، برشـــلونة ، اداســـا ، 1971.

2- **حوارات ليلية** ، برشـــلونة ، بلانيتـــا ، 1972.

3- **المبشر** ، برشلونة ، بلانيتـــــا ، 1975.

4- **فابيان** ، مدريد ، آكـــــال ، 1977.

5- **ساباس** ، برشلونة ، أرغـــوس برغـــارا ، 1982 .

6- **ديسبينيابيروس** ، مدريد ، إسباســـا كـــالبى ، 1988 .

** **خوســـيه ماريا كاســـتيليت J. M. Castellet:**

1- **خواطر حول الأدب الإسبانى المعاصر** ، برشلونة ، إيديثيونيس لايا ، 1955 .

2- **ساعة القارىء** ، برشلونة ، ســـيس بـــارال ، 1975 .

3- **أدب و أيديولوجيا وسياسة** ، برشـــــلونة ، أناغرامـــا ، 1976 .

4- **جوزيب بلاه أو المنطق الســـردى** ، برشـــلونة ، بينينســـولا ، 1982 .

5- **مسارح الذاكرة** ، برشـــلونة ، أناغرامـــا ، 1988 .

** **خوسيه مـــاريا مـــيرينو J. M. Merino:**

1- **حصار طريف** ، مدريـــد ، إديـــوس ، 1972 .

2- **عيد ميلاد بعيد عن المنزل** ، ليون ، معهد فراى برناردينو دى ساغون ، 1973.

3- **رواية أندريس شوث** ، مدريـــد ، إيميســـا ، 1976 .

4- **الطرق إلى إيلسا** (بمشاركة خوان بدرو أباريثيو) ، مدريد ، إيبيريست ، 1980 .

5- **المرجل الذهبى** ، مدريـــد ، ألفـــاغوارا ، 1981 .

6- **قصص المملكة السرية** ، مدريـــد، الفـــاغوارا، 1982.

7- **انظرى إلى يا ميدوزا وقصائد أخرى**، مدريـــــد ، أيوســـو ، 1984 .

8- **الضفة المظلمة** ، مدريـــد ، ألفـــاغوارا ، 1985 .

9- **ذهب الأحلام** ، مدريـــد ، ألفـــاغوارا ، 1986 .

10- **المسافر التائه**، مدريـــد، ألفـــاغوارا، 1990.

** خـــوسيه مـــانويل كاباييروبونـــالد **J. Manuel Caballero Bonald**:

1- **التكهنات**، مدريد، ريالب (سلسلة جوائـــز "أدونيـــس" للشـــعر)، 1952.

2- **يومان من شهر سبتمبر** ، برشلونة ، ســـيس بـــارال ، 1962 .

3- **على قيد الحياة كي يرويه** (شعر)، برشـــلونة ، ســـيس بـــارال ، 1969 .

4- **أغاثا، عين القط**، برشـــلونة، بـــارال، 1974.

5- **لا مصداقية البطل** ، برشـــلونة ، لومـــين ، 1977 .

6- **شعر** ، برشلونة ، بلاثـــا إى خـــانيس ، 1979 .

7- **طوال الليل يسمعون مرور الطيـــور** ، برشـــلونة ، بلانيتـــا ، 1981 .

8- **تخير فطرى** ، مدريد ، كـــاتدرا، 1983.

9- **متاهة المصير**، برشلونة ، لايـــا ، 1984 .

10- **فى بيت الأب** ، برشلونة ، بلاثـــا إى خـــانيس ، 1988 .

** خـــولـــيو ياماثـــارس **Julio Llamazares**:

1- **بطء الثيران**، ليـــون، مؤسســـة فـــراى برنـــانديدنو دى ســـاهاغون، المفوضيـــة الإقليميـــة، 1979.

2- **دفـــن خينـــارين**، ليـــون، طبعـــة تيلينـــو،1981(الطبعـــة الثانيـــة، مدريـــد، أيوســـو،1984).

3- **قمر الذئاب**، برشلونة، ســـيس بـــارال، 1985.

4- **المطر الأصفر**، برشلونة، ســـيس بـــارال، 1988.

5- **نهر النسيان**، برشلونة، ســـيس بـــارال، 1990.

** دولـــوريس مـــــيديو **Dolores Medio**:

1 - **نحن آل ريبيرو** ، برشلونة ، دار نشـــر دســـتينو ، 1953 .

2 – نير الانتظار ، برشلونة ، دار نشر بلاثـــا إي خـــانيس،1954.

3 – غداً ، مدريد ، دار نشر ثيــــد ، 1954 .

4 – موظف قطاع عام ، برشلونة ، دار نشـــــر دســتينو ، 1954 .

5 – لا يزال السمك يطفو ، برشلونة ، دار نشــــر دســتينو ، 1959 .

6 – مذكرات مدرسة ، برشلونة ، دار نشــــر دســتينو ،1961 .

7 – بيبيانا ، مدريد ، دار نشـــر بويـــون ، 1963 .

8 – أندريس ، أوبييدو ، دار نشــــر ر . غرانديـــو ، 1967 .

9 – الظرف الآخر ، برشلونة ، دار نشـــر دســتينو ، 1972 .

10 – مهزلة صيفية ، مدريد ، دار نشر إسباســـا كـــالبي ، 1973 .

11 – الباشاندو ، مدريد ، دار نشر ماخيســـــتيريو إســـبانيول ، 1974.

** دومينغو منفريـــدى كـــانو Domingo Manfredi Cano:

1– الكتيبة 24 ، مدريـــد ، ســـانبيان ، 1963 .

2– الأثر، برشلونة، بلاثـــا إي خـــانيس ، 1977 .

** رامون خـــــــــيمينو لـــيثوساين Ramón Gimeno Lizosoaín:

1– كوخ الأسقف ، مدريـــد ، ألفـــاغوارا ، 1981 .

2– أعتاب القلوب ، أشـــبيلية ، بـــارو ، 1981 .

** رامـــون ســـولـــــــــيس Ramón Solís:

1 – قادس ، البرلمان ؛ مدريد ، طبعة معـــهد الدراســـات السياســـية ، 1958 .

2 – قرن يقرع الأبواب ، مدريد ، دار نشــــر بويـــون ، **1963** .

3 – غريباً ينبت العشب ، مدريد ، دار نشـــر بويـــون ، 1963 .

4 – صياح الدجاجة ، مدريد ، برنســـا إســـبانيولا ، 1970 .

5 – التصفيات ، مدريد ، برنســـا إســـبانيولا ، 1970 .

** راؤول غـــيرا غـــــاريدو **Raúl Guerra Garrido**:

1- إبن كاثيريس ، مدريـــد ، ألفـــاغوارا ، 1969 .

2- لا بطل ولا شيء ، مدريد ، ليتيروى (مجموعـــة بـــوث دى تييمبـــو) 1969 .

3- الإباحي ، مدريد ، ليتيروى (مجموعـــة بـــوث دى تييمبـــو) ، 1972 .

4- آه ، أوبييدو ، ريتشارد غرانديو ، 1972 (جوائـــز مدينـــة أوبييـــدو) .

5- فرض ، برشلونة ، ديســـــتينو ، 1974 .

6- قراءة جديدة لرأس المال ، برشـــــلونة ، ديســـتينو ، 1977 .

7- ريشة طاووس وطنبور من جلد كلـــب ، برشـــلونة ، غريخـــالبو ، 1977 .

8- لا وجود لكوبنهاغن ، برشــــلونة، بلانيتـــا ، 1977 .

9- عادة الموت ، مدريد ، كـــــاتِدرا ، 1980.

10- مكتوب على ورقة دولار ، برشـــــلونة ، بلانيتـــا ، 1982 .

11- عام التنغستن ، برشـــلونة ، بلانيتـــا ، 1982 .

12- البحر امرأة سيئة السمعة ، برشـــــلونة ، مونـــدادورى ، 1987 .

13- موضوع الحب اللذيذ ، برشـــــلونة ، مونـــدادورى ، 1990 .

14- الرسالة ، برشلونة ، بلانّـــا إى خـــانيس ، 1990 .

رامـــيرو بيـــــنـــــيا **Ramiro Pinilla:

1- النمل الضرير ، برشـــلونة ، دســـتينو ، 1960 .

2- مغامرات القبطان سينغليتور ، باســـــكو أميريكانـــا ، 1966 .

3- وقت السيقان الخضراء ، برشـــلونة ، دســـتينو ، 1969 .

4- كنف ، برشلونة ، بلانيتـــــا ، 1972 .

5- القفزة ، برشلونة ، مـــــارتى ، 1975 .

** رفائيل تشـــــــــــــــيرس **Rafael Chirbes**:

- ميمون ، برشلونة ، أناغرامـــا ، 1988 .

** رفائـــيل سانشـــيث فرلوســـيو Rafael Sánchez Ferlosio:

1- حيـــل و مغـــامرات الفنـــهوى، مدريـــد، غرافيكـــاس ثيـــــس، 1951؛ ط2، برشلونة، دســـتينو، 1961.

2- نهر الخاراما، برشـــلونة ، دســـتينو ، 1955 .

3- أسابيع الجنة . الأسبوع الأول : كتابة حرة ؛ مدريد ، ماوريثيو دورس، 1974 .

4- أسابيع الجنة . الأســـبوع الثـــاني : SPLENDET DUM FRANGITUR ، مدريد ، أليانثا ، 1986 .

5- تتعدد الآلهة ولا شيء يتبدل ، مدريـــد ، أليانثـــا ، 1986 .

6- حقل مارتي (الأعمال الكاملة)، مدريـــد ، أليانثـــا إيديتوريـــال ، 1986 .

7- وعظ الفأر ، مدريد ، إيديثيونيـــس إلبـــاييس ، 1986 .

8- شهادة يارفوث ، مدريـــد ، أليانثـــا ، 1987 .

** روســـا تشـــــــــــائل Rosa Chacel:

1 - ذكريات ليتيثيا بايي، برشلونة، دار نشر لومن، 1946(وأعيد طبعها في 1971).

2- اللامعقول، أندورا، 1970(أعيد طبعـــها في برشـــلونة، بروغـــيرا، 1981).

3- منـــذ الصبـــاح (ترجمتـــه في ســـني عمـــــره العشـــــر الأولى)، مدريـــــد، مجلة "الغـــرب"، 1972(ط2، بروغـــيرا، 1981).

4- حي الأعاجيب، برشلونة، ســـيس بـــارال، 1976.

5- تيريسا، برشلونة، بروغـــيرا، 1981.

6- روايات قبل الأوان، برشـــلونة، بروغـــيرا، 1981.

7- نقود، ذهابا وعودة، برشلونة، ســـيس بـــارال، 1982.

8- القلعة، برشلونة، سيس بـــارال، 1984.

9- على حافة بئر، بلنســـية، بريتكســـتوس (شـــعر 1946-1985)، 1985.

** روســـا مـــــونتيرو Rosa Montero:

1- حكايات بغض، برشـــلونة، دســـتينو، 1979 .

2- الخاصية دلتا ، ديـــاتي، 1981 .

3- ستكونين مليكتي، برشلونة، سِيْس بارّال، 1983 .

4- سيدي المحبوب، برشلونة، دياتي، 1988 .

5- رجفة، برشلونة، سيْس بارّال، 1990 .

** سباستيان خوان أربو Sebastián Juan Arbó:

1- طرق ليل ، برشلونة ، دار نشر بلاثا إي خانيث ، 1947 .

2- تينو كوستا ، برشلونة ، دار نشر دستينو ، 1948 .

3- فوق الأحجار الرمادية، برشلونة، دستينو ، 1949.

4- ماريا مولينارى، برشلونة ، دار نشر إكسيتو ، 1954.

5- مارتين كاريتاس، برشلونة ، دار نشر غرافيكاس غوادا ، 1955.

6- أرض الإيبرو (الطبعة السادسة) ، برشلونة ، دار نشر نوغير ، 1976.

7- الساعة السوداء ، برشلونة ، دار نشر بلانيتا ، 1961 .

8- قصص من الدلتا ، برشلونة ، دار نشر ماتو ، 1966 .

9- بين الأرض والبحر ، بلنسية ، دار نشر بروميتيو ، 1966 .

10- الانتظار ، برشلونة ، دار نشر بلاثا إي خانيس ، 1968.

11- رجال البر والبحر، برشلونة ، بروغيرا ، 1971 .

12- الضيعة ، برشلونة ، دار نشر سيليكتا ، 1975.

13- العاصفة ، برشلونة ، دار نشر بلاثا إي خانيس ، 1975.

14- ثانية سفر الرؤيا ، برشلونة ، دار نشر بلاثا إي خانيس ، 1981.

** سوسانا مارك Susana March:

1 - نينا ، برشلونة ، دار نشر بلانيتا ، 1949 .

2 - شيء يموت كل يوم ، برشلونة ، دار نشر بلانيتا ، 1955 .

** سوليداد بويرتولاس Soledad Puértolas:

1- المجرم المزدوج التسليح ، مدريد ، ليغاسيا ، 1979 .

2- مرض أخلاقي ، مدريد ، تريستي ، 1983 .

3- بوردو ، برشلونة ، أناغراما ، 1986.

4- ظل ليلة ، مدريد ، آنايا ، 1986 .

5- كلهم يكذبون ، برشلونة ، أناغراما ، 1989 .

6- يبقى الليل ، برشلونة ، بلانيتا ، 1989 .

** غونثالو تورنتى بابيستير Gonzalo Torrente Ballester:

1 – خابيير مارينيو، قصة تحول، مدريد، دار النشر الوطنية، 1949(أعيد طبعها ضمن"الأعمال الكاملة"، برشلونة، دستينو ، 1977، ص ص 101-550؛ وأيضا فى برشلونة، سيس بارال، 1985).

2 – انقلاب غوادالوبى لمون، مدريد، دار نشر نوبيا إيبوكا، 1946(وأعيد طبعها ضمن"الأعمال الكاملة"، برشلونة، دستينو، 1977، ص ص551-848؛ وكذلك فى برشلونة، دار نشر بلاثا إى خانيس، 1985).

3 – إيفيخينيا، مدريد، دار نشر أفروديسيو أغوادو، 1950(وفى"الأعمال الكاملة"، برشلونة، دار نشر دستينو، 1977، ص ص849- 949).

4 – وصل السيد، مدريد، دار نشر أريون،1957(وفى مدريد، دار نشر أليانثا إديتوريال، 1971و1984؛ وفى برشلونة، دار نشر بروغيرا،1981؛ وفى برشلونة أيضا، طبعة صادرة عن"دائرة القراء"، عام 1982).

5 – من حيث تهب الريح، مدريد، دار نشر أريون،1962(وفى مدريد،أليانثا إديتوريال 1972و1984؛ وفى برشلونة، بروغيرا؛ وأيضا فى برشلونة، طبعة صادرة فى 1982 عن"دائرة القراء").

6 – الفصح التعيس، مدريد، دار نشر أريون (وفى مدريد دار أليانثا إديتوريال عامى 1972و1984؛ وفى برشلونة، دار نشر بروغيرا،1981؛ وفى برشلونة أيضا، طبعة صادرة فى 1982 عن"دائرة القراء").

7 – دون خوان، برشلونة، دار نشر دستينو، 1963 (ط2، برشلونة، فىدستينو فى 1975و1981؛وفى برشلونة كذلك ، أوربيس، 1982 ؛ و فى1983 صدرت فى طبعة عن "دائرة القراء").

8 – الأسطورة / الهروب خ.ب.، برشلونة، دار نشر دستينو، 1972(وأعيد

طبعـــها فى 1980).

9 – إصحاحات من سفر الرؤيـــا، برشـــلونة ، دار نشـــر دســـتينو، 1977(وأعيـــد طبعـــها فى 1982).

10 – جزيرة زهور الياسمت المقطوفة ، برشـــلونة ، دار نشـــر دســـتينو ، 1980 .

11 – دافنه و الأحلام ، برشلونة ، دار نشـــر دســـتينو ، 1983 .

12 – الأميرة النائمة تذهب إلى المدرسة ، برشلونة ، دار نشر بلاثـــا إى خـــانيس ، 1983.

13 – ربما تحملنا الريح إلى اللانهائى ، برشلونة ، دار نشر بلاثا إى خانيس ، 1983 .

14 – زهرة الرياح ، برشلونة ، دار نشـــر دســـتينو ، 1985 .

15 – فيلومينو رغم أنفى ، برشلونة ، دار نشـــر بلانيتـــا ، 1988 .

** غونثالو تورينـــتى مـــالبيدو **Gonzalo Torrente Malvido**:

1– الموت النائم (وحكايات أخرى)، برشـــلونة ، لويـــس دى كـــارالت ، 1963 .

2– زمن مؤقت ، مدريـــد ، ألفـــاغوارا ، 1969 .

3– سوناتا من مقام موت صغير ، أراباكـــا (مدريـــد) ، بنتـــالون ، 1981 .

4– نظرية الشر ، مدريد ، إيديثيونيـــس ليبرتاريـــاس ، 1986 .

** غونثالو ســـواريث **Gonzalo Suárez**:

1– بجسد حاضر ، برشلونة ، لويس دى كارالت ، 1963 .

2– ثلاث عشرة مرة ثلاثة عشر ، برشـــلونة ، فـــيرى ، 1964 .

3– غوريلا فى هوليود ، برشـــلونة ، بلانيتـــا ، 1970 .

4– العملية " اثنان مزدوج " ، برشـــلونة ، بلانيتـــا ، 1974 .

5– الملكة الحمراء ، مدريـــد ، كـــاتدرا ، 1981 .

** فرانثيسكو آيـــــــــالا **Francisco Ayala**:

1– تراجيكوكوميديا رجل بلا روح ، مدريد، 1925(طبعة2 مدريد، 1975) .

2– ميدوزا اصطناعيـــة، 1930.

3- **صياد الفجر**، مدريد-بوينس أيرس، أوليس، 1930(طبعة2، برشلونة، سيس بارال، 1971).

4- **المسحور و أقاصيص أخرى**، بوينس أيرس ، إيميثيه ، 1944 .

5- **حكاية قبح**، مدريد، مجلة "الغرب"، 1955 (طبعة2، برشلونة، سيس بارال،1972).

6- **من هذا العالم وذاك**، برشلونة ، إيميثيه ، 1963 .

7- **المغتصبون** ، برشلونة ، سيس بارال ، 1971 .

8- **جنة النعيم** ، برشلونة ، سيس بارال ، 1971 .

9- **مصادمات** ، برشلونة ، سيس بارال ، 1972 .

10- **ميتات كلب** ، مدريد ، أليانثا إيديتوريال ، 1973.

11- **رأس الكبش** ، مدريد ، إسباسا كالبي ، 1978 .

12- **قاع الكوب** ، مدريد ، أليانثا إيديتوريال ، 1980 (الطبعة الثانية) .

13- **الذكرى والنسيان** ، مدريد ، أليانثا إديتوريال ، في جزءين ، 1983.

** فرانثيسكو أومبرال **Francisco Umbral**:

1- **لو كنا نعلم الحب هكذا** ، مدريد ، ليتيروى ، 1969 .

2- **الجيوكندو** ، برشلونة ، بلانيتا ، 1971 .

3- **ذكريات طفل يميني** ، برشلونة ، دستينو ، 1972 .

4- **صورة شاب أثيم** ، برشلونة ، درستينو ، 1973 .

5- **الحوريات** ، برشلونة ، دستينو ، 1976 .

6- **نظرية لولا وحكايات أخرى** ، برشلونة ، دستينو ، 1977 .

7- **ليلة وصولي مقهى خيخون** ، برشلونة ، دستينو ، 1978 .

8- **أشجار السرخس الضخمة** ، برشلونة ، أرغوس - برغارا ، 1950 .

9- **في ظل فتيات حمراوات: حكايات مريخية عن مرحلة الانتقال**، مدريد، كاتدرا،1981.

10- **ابن غريتا غاربو** ، برشلونة ، دستينو ، 1982 .

11- **أرواح المطهر** ، برشلونة ، غريخالبو ، 1982 .

12- الجيجانتيس، برشلونة ، بلاثــا إي خــانس، 1983.

13- ثلاثية مدريد ، برشــلونة، بلانيتــا ، 1984 .

14- الجمال المنقبض ، برشــلونة ، بلانيتــا ، 1985 .

15- وصعد تيرنو غلبان إلى السماء ، برشــلونة ، ســيس بــارال ، 1990 .

16- بشر و زهرة ، برشلونة ، دســتينو .

17- أسطورة القيصر المشعوذ ، ســيس بــارال .

**** فرانثيســكو غــارثيا بــــابون Francisco G. Pavón:**

1- على مقربة من أبيط، مدريد، مطبعة موديرنا، 1946 (طبعة 2، دستينو، 1971).

2- حكايات جمهورية ، مدريــد ، تــاوروس ، 1961 .

3- الليبراليون ، برشــلونة ، 1965 .

4- حكايات المخبر بيلينيو ، برشلونة ، بلاثــا إى خــانيس ، 1968 .

5- حرب الألفي عام ، برشــلونة ، دســتينو ، 1968 .

6- حكم ويتيثا ، برشــلونة ، دســتينو ، 1968 .

7- اختطاف السابينيات ،برشــلونة، دســتينو، 1969.

8- الأخوات المخضبات، برشــلونة ، دســتينو ، 1970 .

9- أسبوع مطير ، برشــلونة ، دســتينو ، 1971 .

10- بلينيو وجمع العنب ، برشــلونة، دســتينو، 1972.

11- أصوات فى رويديرا ، برشــلونة ، دســتينو ، 1973 .

12- السبت الأخير ، برشــلونة ، دســتينو ، 1974 .

13- ها قد انقضت البارحة ، برشــلونة ، دســتينو ، 1976 .

14- الوطنيون ، برشــلونة ، 1977.

15- يوم الأحد ثانية ، مدريــد ، ســيدماى ، 1978 .

16- القضية الخرساء وحكايات أخرى عن بيلينيــو ، مدريــد ، ألثــى ، 1980 .

17 - مستشفى النيام ، مدريــد ، طــاتيدرا ، 1981 .

18- قصص قصيرة ، مدريد ، أليانثــا إيديتوريــال (فى جزئــين) ، 1981 .

19- حكايات حب ، برشــلونة ، دســتينو ، 1985 .

* فـــرناندو أرابــــــال Fernando Arrabal:

1- الاحتفاء بحفل الفوضى ، مدريـــد ، ألفـــاغوارا ، 1966 .

2- المركبة ذات العجلات الثلاث ، مدريـــــد ، ألفيـــل ، 1966 .

3- البرج جريح الشعاع ، برشـــلونة ، دســـتينو ، 1983 .

4- ملك سدوم ، مدريـــــد ، M.K. ، 1983 .

5- مقبرة السيارات ، مدريـــد ، كـــاتدرا ، 1984 .

6- دفن السردينة ، برشـــلونة ، دســـتينو ، 1984 .

7- أحلامي المتواضعة ، برشـــلونة ، دســـتينو ، 1985 .

8- الحجرة المنيرة ، برشـــلونة ، دســـتينو ، 1985 .

9- فاندو وليز؛ غيرنيكا: دراجة السجين، مدريـــــد، أليانثـــا، 1986.

10 – مسرح الرعب ، مدريـــد ، كـــاتدرا ، 1986 .

** فـــــرناندو ســــــاباتير Fernando Savpater:

– كارونتى فى الانتظار ، مدريـــد ، كـــاتدرا ، **1981** .

** فـــيليكـــــس أورابايـــــــــين Félix Urabayen:

– البجعة الأخيرة، مدريد، إسباسا، 1921(ط 2، ســـان سباســـتيان عـــام 1982 عن أونيامندى أرخيتالدانيـــا).

** فـــيلـــيكس دى أثـــوا Félix de Azúa:

1- دروس خينا ، برشلونة ، دار النشـــر بـــارال 1972.

2- الدروس الملغاة ، مدريـــد ، ألفـــاغوارا ، 1978.

3- الدرس الأخير ، مدريـــد ، ليغاســـا ، 1981.

4- منصورة ، برشلونة ، أناغرامـــا ، 1984.

5- حكاية غبي يرويها بنفسه ، برشـــلونة ، أناغرامـــا ، 1987.

6- يوميات رجل مهين ، برشـــلونة ، أناغرامـــا ، 1987.

** كـــــــارلوس بـــارال Carlos Barral:

1- **تصور و هروب** ، برشلونة ، ســـيس بـــارال ، 1966.

2- **ربـــا و تصـــورات (شـــعر 1952-1972)**، لا بالمـــاس دى غـــران كاناريـــا، انبتاريوس بروفســـيوناليس،1973.

3- **سنوات التوبة** ، مدريد ، ألياتشـــا ، 1975.

4- **السنون بلا إذن** ، برشـــلونة ، بـــارال ، 1977.

5- **العقوبة قبل الأخيرة** ، برشلونة ، ســـيس بـــارال ، 1983.

6- **دروس الأشياء** ، برشـــلونة ، أيديثيونيـــس ، 1962/ 1986.

7- **وقت الساعة الآزفة** ، برشـــلونة ، توســـكتس ، 1988.

** كارلـــوس روخـــاس Carlos Rojas:

1 - **الوحل و الأمل** ، برشلونة ، دار نشـــر لويـــس دى كـــارالت، 1957.

2 - **و بدأ الغد** ، برشـــلونة ، دار نشـــر A.H.R. ، 1958 .

3 - **مفاتيح الجحيم** ، **برشلونة** ، دار نشـــر لويـــس دى كـــارالت ، 1962 .

4 - **رجل غير مرئي** ، برشلونة ، دار نشـــر بلاثـــا إى خـــانيس ، 1963 .

5 - **الإعدام حرقا** ، مدريد ، دار نشـــر غوادارامـــا ، 1968 .

6 - **الصخب** ، برشلونة ، دار نشـــر ناوتـــا ، 1970 .

7 - **آثانيا** ، برشلونة، دار نشـــر بلانيتـــا ، 1973 .

8 - **يحيا القائد ! يحيا القائد !** ،برشـــلونة ، دار نشـــر بلانيتـــا ، 1975.

9 - **مذكرات خوسيه أنطونيو بريمـــو دى ريبـــيرا** (لم يســـبق نشـــرها) طبعـــة 7، برشلونة، بلانيتـــا،1983.

10 - **النبيل العبقرى والشاعر، فيديريكـــو غارثيـــا لوركـــا يصعـــد إلى الجحيـــم**، برشلونة، دســـتينو،1980.

11 - **حلم سارايفو** ، برشـــلونة ، دســـتينو ، 1982 .

12 - **بستان الثريا** ، برشلونة ، دار نشـــر ديـــاتى ، 1988 .

** كـــارمن ريـــــيرا Carmen Riera:

1- قلت لك يا حبيبي الليل مثل...، برشـــــلونة، لايـــا، 1975.

2- كلمة امرأة ، برشلونة ، لايـــــا ، 1980 .

3- ربيع لدومينيكو غواريني ، برشـــــلونة ، مونتيســـينوس ، 1981 .

4- مسألة كرامة ، برشـــلونة ، توســـكتس ، 1988 .

** كارمن كـــــــورتث Carmen Kurtz:

1- يرقدون تحت الماء ، برشلونة ، دار نشـــر بلانيتـــا ، 1955 .

2- العرف البائد ، برشلونة ، دار نشـــر بلانيتـــا ،1956 .

3 - المجهول ، برشلونة ، دار نشـــر بلانيتـــا ، 1956.

4- إلى جانب الرجل ، برشلونة ، دار نشـــر بلانيتـــا ، 1961 .

5 - لون ناري ، مدريد ، دار نـــشر ثيـــد ، 1964 .

6 - العجل الذهبي ، برشلونة ، دار نشـــر بلانيتـــا ، 1964 .

7- الطحالب ، برشلونة ،دار نشـــر بلانيتـــا ، 1966 .

8 - على أطراف الأصابع ، برشلونة ، دار نشـــر بلانيتـــا ، 1968 .

9 - الجانب الآخر من البحر ، برشـــلونة ، دار نشـــر بروغـــيرا ، 1975 .

10 - السفرة ، برشلونة ، دار نشـــر بلانيتـــا ، 1975 .

11- العودة ، برشلونة ، دار نشـــر بلانيتـــا ، 1976 .

** كـــارمن لافوريـــــت Carmen Laforet:

1- عدم ، برشلونة ، دار نشـــر دســـتينو ، 1944 .

2- الجزيرة والشياطين ، برشلونة ، دار نشـــر دســـتينو ، 1952 .

3- المرأة الجديدة ، برشـــلونة ، دار نشردســـتينو ، 1955 .

4- ضربة شمس ، برشلونة ، دار نشـــر دســـتينو ، 1963 .

** كـــارمن مـــارتين غـــــــــــــــايتي Carmen Martín Gaite:

1 - المنتجع ، مدريد ، دار نشر أليانثـــا إديتوريـــال ، 1955 .

2 – من خلال السدول ، برشلونة ، دار نشــــر دســـتينو ، **1958** .

3 – القيود ، برشلونة ، دار نشــــر دشـــتينو ، **1960** .

4 – إيقاع بطيء ، برشلونة ، دار نشر سِـــيْس بـــارّال ، **1963** .

5 – سلاسل ، برشلونة ، دار نشــــر دســـتينو ، **1974** .

6 – مناظر داخلية ، برشلونة ، دار نشــــر دســـتينو ، **1976** .

7 – أعمال شــعرية.

8 – الحجرة الخلفية ، برشلونة ، دار نشــــر دســـتينو ، **1978** .

9 – المجموعة الكاملة للقصص القصـــيرة (الطبعـــة الثانيـــة فى مدريـــد، دار نشـــر أليانثـــا، **1980**).

10 – حكاية بلا نهاية ، مدريد ، دار نشــــر تريبســـتى ، **1983**.

**** كامـــيلو خوســــيه ثيـــلا Camilo J. Cela:**

1– عائلة باسكوال دوارتى ، مدريد ، دار نشــــر ألديكـــوا ، **1942**.

2– عنبر الراحة ، مدريد ، دار نشر أفروديســـيو أغـــوادو ، **1944**.

3– مغامرات جديدة ومحن لاثاريو دى تورمس ، مدريد ، دار نشر لا نافى ، **1944** .

4– خلية النحل ،بوينس أيرس ، دار نشــــر إميثيـــه ، **1951**.

5– مسز كالدويل تتحدث إلى ابنها ، برشـــلونة ، دار نشــــر دســـتينو ، **1953**.

6– الشقراء ، برشلونة ، دار نشــــر نوغـــير، **1962**.

7– مزلقة الجياع ، برشلونة ، دار نشــــر نوغـــير ، **1962**.

8– سان كاميلو 1936 ، مدريد ، دار نشــــر ألفـــاغوارا ، **1969**.

9– طقوس الظلام 5 ، برشلونة ، دار نشــــر نوغـــير ، **1975**.

10– مازوركا لقتيلين ، برشلونة ، دار نشر سِـــيْس بـــارّال ، **1983**.

11– المسيح ضد أريزونا ، برشلونة ، سِـــيْس بـــارّال ، **1988**.

12– الأعمال الكاملة، دستينو، برشلونة، بـــدءاً مـــن **1973**.**والأعمـــال المختـــارة**، ألفـــاغوارا فى **1971**.

13– المجموعات القصصية وكتـــب الرحـــلات:

– ريكاردو أغيليرا، **1949** (ثم طبعة مصححة ومزيدة، برشلونة، دستينو،

1955وأخرى في 1976).

- من نهر مينيو إلى نهر بيداسوا ، برشـــلونة ، دار نشـــر نوغـــير ، 1952.
- حكايات من إسبانيا: الأكفاء والحمقى، مدريد ، دار نشر أريون ، 1957.
- لوحة أيقونات دون كريستوبيتا(طبعـــة 2، برشـــلونة، دســـتينو 1958).
- أول سفرة أندلسية، برشـــلونة ، نوغـــير، 1959.
- يهود ومسلمون ومسيحيون، برشـــلونة(طبعـــة 3، دســـتينو، 1965).
- الجيليقي وفرقته، طبعة 3، برشـــلونة ، دســـتينو ، 1967.
-أغنية الشريد التعس وأوراق أخرى جبانـــة، مدريـــد، دار نشـــر إسباســـا-كـــالبي، 1973.

** كريســـــتوبال ثاراغـــــوثا Critóbal Zaragoza:

- والله على الشاطيء الأخير، برشـــلونة، بلانيتـــا، 1981.

** كونشا ألـــــــوس Concha Alós:

1- الأقزام ، برشلونة ، بلانيتـــــا ، 1962 .
2- العصافير المئة: برشلونة ، بلاثـــــا إي خـــانيس ، 1963 .
3- الشعلات، برشلونة ،بلانيتـــــا ، 1964 .
4- الجواد الأحمر، برشلونـــة ، بلانيتـــا ، 1966 .
5- المدام ، برشلونة ، بلاثـــا إي خـــانيس ، 1969 .
6- تتحدث إليكم إليكترا ، برشلونة ، بلاثـــــا إي خـــانيس ، 1975 .

** كونشـــا كاســـتروبييخو Concha Castroviejo:

1- الذين ولوا ، برشلونة ، بلانيتـــــا ، 1957.
2- عشية كره ، مدريد ، دائرة أصدقـــاء أشـــتوريا ، 1958 .
3- أيام لينا ، مدريد ، ماخيســـتيريو إســـبانيول ، 1971 .

** لــوردس أورتيـــــث Lourdes Ortíz:

1- ضوء الذكرى، مدريد، آكـــال، 1976.

2- قرصة قاتلة، مدريد، ســيدماى، 1979.

3- أوراكا، برشلونة، بونتـــوال، 1982.

4- رؤساء الملائكة، برشلونة، بلاثـــا إى خـــانيث، 1986.

5- مبررات سيرســه، برشـــلونة، دراك، 1988.

** لــويس غـــــــــويتيسولو Luis Goytisolo:

1- الضواحى(طبعة 5)، سِـيْس بـــارّال ، 1976.

2- عد ، برشلونة ، سِيْس بـــارّال ، 1975.

3- درجات خضرة مايو حتى البحر ، برشـــلونة ، سِـيْس بـــرال ، 1976.

4- غضب أخيل ، برشلونة ، سِـيْس بسارّال ، 1979.

5- نظرية المعرفة ، برشلونة ، سِـيْس بـــارّال ، 1981.

6- تضاد، مدريد، الفـــاغوارا، 1983.

7- آثار اللهب المتباعد ، برشـــلونة ، أناغرامـــا ، 1984 .

8- تحريات كلاوديو مندوثا ، برشـــلونة ، أناغارمـــا ، 1985 .

** لويسا فوريـــاد Luisa Forrellad:

- الانتظار القاتل ، برشـــلونة ، أوريبـــس ، 1954 .

** لـــــــــويس لانديـــرو Luis Landero:

- ألعاب العمر المتأخر ، برشـــلونة ، توســكتس ، 1989 .

** لويس مـــاتيو ديـــث Luis Mateo Díez:

1- مفكرة الأعشاب ، مدريد ، ماخيســـتريو إســبانيول ، 1973 .

2- زيف القرنفل و الشوك ، مدريـــد ، ماخيســـتريو إســبانيول ، **1977** .

3-قصص وهم، مدريـــد، 1981(طبعـــة 2، مدريـــد: المجلـــس الأعلـــى

للبحوث العلميـــــة 1986).

4- **محطات المحافظات**، مدريـــد ، ألفـــاغوارا ، 1982 .

5- **نبع العمر** ، مدريد ، ألفـــــاغوارا ، 1976 .

6- **الحلم والجرح** ، مدريـــد ، ألفـــاغوارا ، 1989.

7- **جمرات أغسطس** ، مدريـــد ، ألمـــارابو ، 1989 .

8- **الساعات الكاملة** ، مدريـــد ، ألفـــاغوارا ، 1990 .

**** لويس مارتين ســــــــــانتوس Luis Martín Santos:**

1 - **زمن الصمت** ، برشلونة ، ســيس بـــارال ، 1962 .

2 - **الدعاة ونصوص نثرية أخرى**(تحقيق وتقـــديم ســـالبادور كلوتـــس)، برشـــلونة، سيس بـــارال، 1970.

3 - **زمن الدمار** (تحقيق وتقـــديم خوســيه كـــارلوس مـــاينر)، برشـــلونة، ســيس بـــارال،1975.

4- **معركة القديسة كاسيلدا**، مدريد ، دار نشـــــر أكـــال ، 1980 .

**** لـــيوبولدو أثانكــــــــوت Leopoldo Azanot:**

1- **العروس اليهودية**، برشـــلونة ، بلانيتـــا ، 1977 .

2- **فاطمة** ، برشلونة ، أرغـــوس برغـــارا ، 1979 .

3- **هي** ، **الذئبة** ، مدريد ، إيديثيونيـــس ليتيراريـــاس ، 1980 .

4- **العشق المحرم** ، برشـــلونة ، توســـكتس ، 1980 .

5- **الليلة الإسبانية** ، مدريـــد ، كـــاتدرا ، 1981 .

6- **العاشق المذهل** ، برشـــلونة ، بلانيتـــا ، 1982 .

7- **حاخام من براغ** ، برشـــــلونة ، 1983 .

8- **القدس** ، **قصة حب** ، برشلونة ، بلاثـــــا إي خـــانيس ، 1986 .

**** مارتا بـــــــــــــــورتال Marta Portal:**

1 - **العثرة** ، برشلونة ، دار نشـــر بلانيتـــا ، 1966.

2 – الميت التعس، برشلونة، بلانيتـــا، 1967.

3 – على حافة الظلال ، برشلونة ، دار نشـــر بلانيتـا ، 1968 .

4 – نباح على القمر ، برشلونة ، دار نشـر بلاثـا إي خـانيس ، 1970 .

5 – طريق الفلاح ، برشلونة ، دار نشـــر بلانيتـا ، 1975 .

6 – حيز إيروسي ، مدريد ، دار نشر إيســيريكو أوروبيـا ، 1982 .

7 – ثمن خيانة ، برشلونة ، دار نشـــر بلانيتـا ، 1983 .

** ماريا ثامـــــــبرانو María Zambrano:

1– الفلسفة والشعر ، المكسيك ، جامعـــة موريليـا ، 1939.

2– الاعتراف: جنس أدبي ، 1943، (طبعة2، مدريد ، موندادوري ، 1988) .

3– فكر سينيكا، بوينس ايـــرس ، 1944 .

4– احتضار أوربا، 1945(طبعة2، مدريـــد، مونـــدادوري، 1988).

5– علم عن النفس، بوينس أيـــرس،1950.

6– إسبانيا غالدوس،1960(طبعة2، برشلونة، لاغايـــا ثينثيـا،1982).

7– الحلم الخلاق، المكسيك،1965(طبعة2، مدريـــد، تورنـــر، 1986).

8– مقبرة انتيغون، المكسيك، القرن الحـــادي والعشـــرون، 1967.

9– جرود الغابة، برشلونة، ســيس بـــارال، 1977.

10– ملاحظات على المنهج، مدريـــد، مونـــدادوري، 1989.

11– الهذيان والمصير ، مدريـــد ، مونـــدادوري ، 1989 .

12– المغبطون ، إيديتوريال ســـيرويلا .

** مـــارينا مــــــايورال Marina Mayoral:

1–على الجانب الآخر ، مدريد ، ماخيســـتيريو إســـبانيول ، 1981 .

2– غـــرس شـــجرة ، أوريويـــلا(إســـبانيا)، هيئـــة صنـــدوق التوفـــير في الســـهلة ومرســـية،1981.

3– الحرية الوحيدة، كـــاتدرا ، 1982.

4– ضد الموت والحب، مدريـــد،كـــاتدرا، 1985.

5- **شجرة ووداع**، برشـــلونة ، غلاكســـيا ، 1988 .

6- **ساعة البرج** ، برشـــلونة ، غلاكســـيا ، 1988 .

** **مـــاكس أوب Max Aub**:

1- **جغرافيا** ، مدريـــد ، 1929 .

2- **أسطورة خضراء** ، بلنســـية ، 1932 .

3- **حياة وأعمال لويس ألباريث بيترانيـــا** ، بلنســية ، 1934 .

4- **سان خوان** ، المكسيك ، إيديتوريـــال تيثونتليـــه ، 1943 .

5- **سلسلة " المتاهة الســـحرية "** :

- **الحقل الموصد** ، المكسيك، تيثونتليـــه، 1943(الطبعـــة الإســـبانية، مدريـــد، ألفـــاغوارا 1978).
- **حقل الـــدم** ، المكســيك ، تيثونتليــه ، 1951 (الطبعـــة الإســـبانية ، ألفـــاغوارا، 1978).
- **حقل مشرع**، المكســـيك، تيثونتليـــه،1951(الطبعـــة الإســـبانية، مدريـــد، ألفـــاغوارا، 1978).
- **حقل المسلم**، المكسيك، خواكين مورتيـــــث، 1963(ط. إســـبانيا، مدريـــد، ألفـــاغوارا،1979).
- **حقل فرنسي**، باريس، رويدو إيبيريكو، 1965(ط.إسبانيا، ألفاغوارا، 1982).
- **حقل اللـــوز**، المكســيك، خواكـــين مورتيـــث، 1968(ط.إســـبانيا، ألفـــاغوارا،1981).

6- **النوايا الطيبة**، المكسيك، صندوق الثقافـــة الاقتصاديـــة،1954(مدريـــد، اليانثـــا إيديتوريـــال1971).

7- **حكايات مؤكدة**، المكسيك ، أنتيغوا ليبريريا روبليدو ، 1955 .

8- **بعض حكايات** ، المكسيك ، أنتيغوا ليبريريـــا روبليـــدو ، 1955 .

9- **جوزيـــبي توريـــس كامبـــالانس**، المكســـيك، تيثونتليـــه، 1958(ط.إســـبانيا، لومـــن،1980).

10- **شارع بالبيردى**، المكسيك، خالابـــا، جامعـــة فـــيراكروث،1961(برشـــلونة،

أيمـــاه، 1968).

11- أنا أحيا ، المكسيك، 1963(ط. إسبانيا، برشـــلونة، أماليـــا رومـــيرو، 1966).

12- الدجاجة العمياء ، المكسيك ، خواكـــين مورتيـــث ، 1971 .

** مانويل آلكـــون **Manuel Halcón**:

1- ذكريات فرناندو بيالون ، مدريـــد ، ريبادينـــيرا ، 1941 .

2- النشوة الكبرى ، مدريـــد ، ثيـــد ، 1953 .

3- مغامرات خوان لوكاس ، سوثيداد خينـــيرال إســـبانيولا دى ليبريريـــا، 1954 .

4- القهرمانات ، برشـــلونة ، بلانيتـــا، 1956 .

5- مناجاة إمرأة باردة ، مدريـــد ، ريبادينـــيرا ، 1960 .

6- الخجل العارى ، مدريـــد ن ريبادينـــيرا ، 1964 .

7- الذهاب إلى أبعد ، مدريد، مجلـــة "الغـــرب"، 1967.

8- مانويلا ، مدريد ، برنســـا إســـبانيولا ، 1970 .

9- الأعمال الكاملة، برنسا إسبانيولا،1971(جـ 1)، ويحـــوى العنـــاوين التاليـــة: **ذكريات فرناندو بيالون؛ مغامرات خوان لوكـــاس؛ النشـــوة العظمـــى؛ القهرمانات؛ مناجاة امرأة بـــاردة.**

** مـــانويل أندوخـــار **Manuel Andújar**:

1- أقدار لاثارو ، المكســـيك ، ثيثونتليـــه ، 1959 .

2- أمسيات (ثلاثية)، أندورا، 1970 (صبعـــة2، أليانثـــا،1975).

3- الأماكن المقفرة، مدريـــد ، إيليـــوس ، 1971 .

4- تكهنات سرية ، مدريد ، إيميليو إســـكولار إيديتـــور ، 1981 .

5- الصوت والدم، مدريد ، إيبـــيريكو أورووبيـــو دى إيديثيونيـــس ، 1983 .

6- تواعد الأشباح ، برشـــلونة ، لايـــا ، 1984 .

7- زجاج مجروح، (تقديم رامون آرانا)، برشـــلونة، أنـــتروبوس، 1985.

8- أمارات إعجاب، جيان، ديبوتـــاثيون بروبينثيـــال ، 1986 .

** مانويل بـــاثكث مونتالبـــان M. .Vázquez Montalbán:

1- تربية عاطفية (قصائد) ، برشلونة ، ســـيس بـــارال ، 1967 .

2- في ظل فتيات بلا ورد (قصـــائد) ، برشـــلونة ، البـــاردو ، 1973 .

3- غيرموتا في بلاد الغيرمينو ، برشـــلونة ، أناغرامـــا، 1973.

4- وحدة المدير ، برشـــلونة ، بلانيتـــا ، 1977 .

5- جريمة قتل في اللجنة المركزية ، برشـــلونة ، بلانيتـــا ، 1981 .

6- ثلاث روايات مثالية ، برشـــلونة ، بروغـــيرا ، 1982 .

8- طيور بانكوك ، برشـــلونة ، بلانيتـــا ، 1982

9- وردة الأسكندرية ، برشـــلونة ، بلانيتـــا ، 1984 .

10- عازف البيانو ، برشلونة ، ســـيس بـــارال ، 1985 .

11- تاريخ إسبانيا العاطفي ، مدريد ، إسباســـا كـــالبي ، 1986 .

12- بحار الجنوب ، برشـــلونة ، بلانيتـــا ، 1984 .

13- غاليندث ، برشلونة ، ســـيس بـــرال ، 1990 .

14- رجل عمري ، برشـــلونة ، بلانيتـــا، 1990 .

** مانويل بـــاريوس Manuel Barrios:

1- الخوف ، برشلونة ، بلانيتـــا ، 1959 .

2- الجريمة ، برشلونة ، دســـتينو ، 1963 .

3- المهماز ، برشلونة ، دســـتينو ، 1965 .

4- شاهد قبر سيد صغير ، برشـــلونة، دســـتينو ، 1972 .

** مانويل غارثيا بينيـــوه Manuel G. Viñó:

1- جحيم الملولين ، مدريد ، دار نشـــر إســـثيليثير ، 1963 .

2- المنشأة 53 ، فيرمين أوريـــارتي ، 1965 .

3- النصب ، مدريد ، ألفـــاغوارا ، 1967 .

4- ميثاق سيناء ، مدريد ، برنســـا إســـبانيولا ، 1968 .

5- مقهى العزاب ، برشلونة ، بلاثـــا إي خـــانيس ، 1969 .

6- **العقرب** ، مدريد ، غـــــوادا ، 1969 .
7- **تاريخ** ، مدريد ، غاليريـــا دى لويـــس ، 1975 .
8- **التلوث** ، مدريد ، دار النشـــر الإيبيروأوروبيـــة ، 1982 .

** مانويل فـــــراند **Manuel Ferrand**:
1 - **المعسكر الآخر** ، برشلونة ، دار نشـــر غـــاربو ، 1967 .
2 - **و الليل فوق كاهله** ، برشلونة ، دار نشـــر بلانيتـــا ، 1968 .
3- **رسالة مفتوحة لوليد إسبانى** ، مدريـــد ، البـــاروك ، 1974 .
4- **الغربية** ، برشـــلونة ، 1974 .
5- **المنافقون** ، برشلونة ، بلانيتـــا ، 1975 .
6- **شوارع أشبيلية** ، برشـــلونة، بلانيتـــا ، 1976 .
7- **الطبيعة فى أشبيلية** ، مدريـــد ، إنكـــافو ، 1977 .

** مـــانويل لونغـــاريس **Manuel Longares**:
1- **المريض** ، مدريد ، إديتوريـــال ناثيونـــال ، 1964 .
2- **رواية المشد** ، برشلونة ، ســـيس بـــارال ، 1979 .
3- **عساكر بابيا الصغار** ، برشلونة ، ســـيس بـــارال ، 1984 .

** مـــرثيدس فورميكـــــا **Mercedes Fórmica**:
1 - **مونتسى دى سانشا** ، برشلونة ، دار نشـــر لويـــس دى كـــارالت ، 1950 .
2 - **المدينة المفقودة** ، برشلونة ، دار نشـــر لويـــس دى كـــارالت ، 1950 .
3 - **إلتماس** ، مدريد ، دار نشـــر ثيـــد ، 1963 .

** مرثيدس سليساتشـــــس **Mercedes Salisachs**:
1 - **الصباح الأول ، الصباح الأخير**، برشـــلونة ، دار نشـــر بلانيتـــا ، 1955 .
2 - **الدرب الوسيط** ، برشلونة ،دار نشر لويـــــس كـــارالت ، 1956 .
3 - **بعيدا عن القضبان** ، مدريد ، صادرة عن جمعيـــة أصدقـــاء التـــاريخ ، 1956 .

4 – وصلت امرأة إلى القرية، برشلونة ، دار نشــــر بلانيتـــا ، 1956 .

5 – موسم الكرم ، برشلونة ، دار نشـــــر برغـــارا ، 1960 .

6 – فصل الأوراق الصفراء ، برشلونة ، دار نشــــر أرغـــوس – برغـــارا ، 1963 .

7 – حكمة خافتة ، برشلونة ، دار نشـــــر بلانيتـــا ، 1973 .

8 – غنغرينا ، برشلونة ، دار نشـــر بلانيـــتا ، 1975 .

9 – الحضور ، برشلونة ، أرغــــوس – برغـــارا ، 1979 .

10 – أنقاض ، برشلونة ، دار نشـــــر برغـــارا ، 1981 .

11 – سيمفونية الذباب ، برشـــــلونة ، بلانيتـــا ، 1982 .

** مونسيرات روتـــــش Montserrat Roig:

1– موسم الكرز ، برشلونة ، أرغـــــوس بيرغـــارا ، 1978 .

2 – الساعة البنفسجية ، برشلونة ، أرغــــــوس ، برغـــارا ، 1978 .

3– وداعا رامونا ، برشلونة ، أرغـــــوس بيرغـــارا ، 1980 .

4– ليل و ضباب . القطلونيون فى معسكرات النازى(الطبعـــــة الثانيـــة، برشــــلونة، بينينســـــولا، 1980).

5– الأوبرا المعتادة، برشلونة ، أرغـــــوس و برغــــارا ، 1980 .

6– تعلم العاطفة ، برشلونة ، أرغــــوس و برغـــارا ، 1981 .

7– نساء يبحثن عن إنسانية جديدة ، برشــــــلونة ، ســـــاليات ، 1981.

8– المياه المذهبة ، (الطبعة الثانية : برشــــلونة ، بلانـــا إى خــــانيس ، 1985) .

9– سحرة الكلمة ، برشلونة ، مــــــارتينث روكـــا، 1985.

10– أغنية الصبا، برشـــلونة، بينينســـولا ، 1990 .

** مـــيداردو فرايلـــــــى Medardo Fraile:

1– فى الضوء تتبدل الأشياء ، توريلايبغــــا ، دار نشــــر كانتـــالاپيدرا ، 1959.

2– قصص حقيقية ، مدريد ، دار النشـــــر الوطنيـــة ، 1964.

3– مكتشف العدم و قصص أخرى ، مدريـــــد ، برنســـا إســـبانيولا ، 1970.

4– الأيام المعدودة ، مدريد ، دار نشـــــر دونثيـــل ، 1972.

5- صمويل روس (1904-1945) ، نحو جيـــل بــلا نقــد ، مدريــد ، برنســا إســـبانيولا ، 1972.

6- كتاب الأمثلة ، مدريد، دار نشـــر إيميســا ، 1979.

7- الديك في موعده، مدريد ، دار نشـــر أنايــا ، 1987.

8- بين قوسين ، مدريد ، دار نشـــر أمريكانـــاس ، 1988.

9- سانتا إنغراثيا، رقم اثنان وثلاثة، مدريـــد ، أنايــا ، 1989.

10- مسرح الفصل الواحد في إسبانيا (1940-1952)، مدريد،كاتدرا، 1989.

** ميغل بونيويـــل Miguel Buñuel:

1- نرسيس تحت الماء ، مدريـــد ، دونثيـــل ، 1959 .

2- عالم يتسع للجميع ، برشلونة ، بلاثـــا إي خـــانيس ، 1963 .

** ميغـــل ديلـــــيبس Miguel Delibes:

1-ظل شجرة السرو ممتد ، برشلونة ، دار نشـــر دســـتينو ، 1948.

2- مازال الوقت نهارا ، برشلونة ، دار نشـــر دســـتينو ، 1949.

3- الطريق ، برشلونة ، دار نشـــر دســـتينو ، 1949.

4- ابني المعبود سيسي ، برشلونة ، دار نشـــر دســـتينو ، 1953.

5- يوميات صياد ، برشلونة ، دار نشـــر دســـتينو ،1955.

6- روائي يكتشف أمريكا ، مدريد ، دار النشـــر الوطنيـــة ، 1956.

7- القيلولة و رياح الجنوب ، برشلونة ، دار النشـــر دســـتينو ، 1957.

8- يوميات مهاجر ، برشلونة ، دار النشـــر دســـتينو ، 1958.

9 - الورقة الحمراء ، برشلونة دار النشـــر دســـتينو ، 1959.

10- الجرذان ، برشلونة ، دار النشـــر دســـتينو ، 1962.

11- خمس ساعات مع ماريو ، برشلونة ، دار النشـــر دســـتينو، 1966.

12- قصة غريق ، برشلونة ، دار النشـــر دســـتينو ، 1969.

13- الأمير المخلوع ، برشلونة ، دار النشـــر دســـتينو، 1973.

14- حروب أسلافنا ، برشلونة ، دار النـــشر دســـتينو، 1975.

15- **استغاثة** ،برشلونة ، دار النشـــر دســـتينو، 1976.

16- **صوت السيد كايو المتنازع عليه** ، برشـــلونة ، دار النشـــر دســـتينو ، 1978.

17- **القديسون الأبرياء** ، برشلونة ، دار النشـــر بلانيتــا ، 1981.

18- **رسائل حب من عجوز شهواني** ، برشـــلونة ، دار النشـــر دســـتينو ، 1981.

19 - 377 **أ ، خامة بطل** ، برشلونة ، دار النشـــر دســـتينو ، 1987.

ميغل ســـــانشث أوســـتيث Miguel Sánchez-Ostiz

1- **قصائد : رواق الهروب** ، برشلونة ، بيكتـــور بوثـــانكو ، 1979 .

2- **ممالك وهمية** ، بمبلونـــة ، كاخـــا دى أورروس ، 1982 .

3- **أوراق واهم** ، بامبلونـــة ،كاخـــا دى أورروس ، 1980 .

4- **ممر القمر** ، مدريد ، تريبســـى ، 1984 .

5- **ضيعة الأمريكى** ، مدريـــد تريبســـى ، 1987 .

6- **حانة طنجة** ، برشلونة ، ســيس بـــارال ، 1987 .

7- **الوهم الكبير** ، برشـــلونة ، أناغرامـــا ، 1989 .

ونشلاو فرنـــاندث فلـــورث Wenceslao Fernández Flórez:

1- **بولبيريتا** ، مدريد، مكتبة ورثة إرنـــاندو، 1917.

2- **تسلل لص** (الطبعة الثانية ، مدريـــد ، بويـــو ، 1920) .

3- **سر باربا أثول** ، مدريـــد ، أتلانتيـــدا، 1925 .

4- **المسلات السبع** ، مدريـــد ، أتى‌نتيـــدا، 1926 .

5- **آل غومار** ، مدريـــد ، ريبادينـــيرا ، 1928 .

6- **من لم نذهب إلى الحرب** ، مدريـــد ، رينـــاثيمينتو ، 1930 .

7- **مغامرات الفارس روخيليو دى أمـــارال** ، مدريـــد ، بويـــو ، 1933 .

8- **الآثم كارابال** ، سرقسطة، ليبريريـــا خينـــيرال ، 1938 .

9- **جزيرة فى البحر الأحمر** ، مدريـــد ، إيديثيونيـــس إســـبانيولاس ، 1942 .

10- **الغابة الحية** ، سرقسطة، ليبريريا خينـــيرال ، 1943 (طبعـــة أنـــايا ، 1986) .

11- **الأعمال الكاملة** ، مدريد ، أغيلار ، ستة أجزاء ، 1945 (الطبعـــة الأخـــيرة ،

1969).

12- نظارات إبليس (الطبعة الثامنة ، مدريــد ، إسباســا كــالبى ، 1967) .

13- الرجل الذى اشترى سيارة ، الطبعة السابعة ، مدريد ، إسباسا كالبى ، 1976) .

* * *

المحتويات

الصفحة

الباب الأول
الواقعية الجديدة

الباب الثانى
الرواية فى الستينيات

الموضــــــــوع	الصفحة

الباب الثالث
العشرون عاماً الأخيرة فى السرد
(1970 - 1990)

المشروع القومى للترجمة

١ – اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ – الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ – التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ – كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ – ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ – اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ – العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ – مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ – التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ – خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ – مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ – طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ – ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ – التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ – الحركات الفنية	إدوارد لوسى سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ – أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : لطفى عبد الوهاب / فاروق القاضى / حسين الشيخ / منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
١٧ – مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ – الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ – الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ – قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ – خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ – مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ – تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ – ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ – مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ – دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ – التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ – رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ – الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ – الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ – مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه – كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ – الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ – التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ – الرواية العربية	روجر آلن	ت : د. حصة إبراهيم المنيف

٣٥ - الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت
٣٦ - نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ - واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ - نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ - الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ - قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ - ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ - عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ - اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
٤٤ - بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ - التراث المغدور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ - عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ - تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ - حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ - الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ - مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ - العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ - الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ - المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ - ما وراء العلم	جون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ - الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ - الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ - مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ - المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ - التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ - موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ - لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ - تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ - برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ - فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ - خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ - مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ - نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ - العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ - ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد

٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود
٧٢ – السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣ – نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلي حاكم
٧٤ – صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوفا	ت : حسن بيومى
٧٥ – فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ – چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ – العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ – شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠ – بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١ – الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢ – مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد علي
٨٣ – مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤ – موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ – منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ – طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧ – نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨ – الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩ – الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠ – وسم السيف	ميجل دى تربانس	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ – المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ – أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
٩٣ – محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤ – الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٥ – مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ – ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧ – هوية فرنسا	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٨ – الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩ – تاريخ السينما العالمية	ديفيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ – مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١ – النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ – السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣ – قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤ – أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥ – مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ – الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : د. أشرف على دعدور

١٠٧ - صورة الفدائي في الشعر الأمريكي المعاصر	نخبـة	ت : محمد عبد الله الجعيدى
١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩ - حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ - النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ - المرأة والجريمة	فرانسيس هيدسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ - الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ - راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ - مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ - المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ - النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ - الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وايزابيل كمال
١٢٢ - نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : د/ منيرة كروان
١٢٣ - الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نينل الكسندر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤ - الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ - التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحه الخولى
١٢٦ - فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ - إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨ - الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرين
١٣٠ - الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال

(تحت الطبع)

المختار من نقد ت . س . إليوت
عالم التليفزيون بين الجمال والعنف
الشعر الأمريكي المعاصر
الجانب الديني للفلسفة
الولاية
ثقافة العولمة
حيث تلتقي الأنهار
النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس
المدارس الجمالية الكبرى
الإسكندرية : تاريخ ودليل
مختارات من الشعر اليوناني الحديث
بارسيفال
اثنتا عشرة مسرحية يونانية
مصر القديمة التاريخ الاجتماعي
الخوف من المرايا
العلاقات بين المتدينين والعلمانيين في إسرائيل
عدالة الهنود
چان كوكتو على شاشة السينما
الأرضة
مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية
غرام الفراعنة
نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية والقوانين المعالجة
القصة القصيرة (النظرية والتقنية)
صاحبة اللوكاندة
التجربة الإغريقية : حركة الاستعمار والصراع الاجتماعي
العنف والنبوءة
خسرو وشيرين
العمى والبصيرة (مقالات في بلاغة النقد المعاصر)
وضع حد
التليفزيون في الحياة اليومية
أنطوان تشيخوف
مختارات من المسرح الإسباني المعاصر
فلاحو الباشا
خطبة الإدانة الطويلة
تاريخ النقد الأدبي الحديث (الجزء الرابع)
تشريح حضارة
حكايات ثعلب
شامبوليون (حياة من نور)

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٧٩١٨ / ١٩٩٩

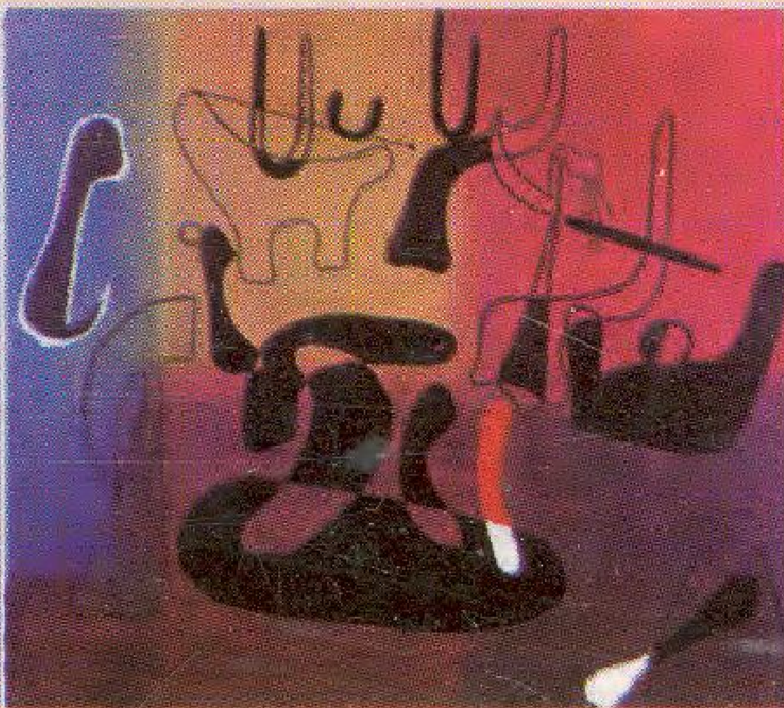
المجلس الأعلى للثقافة

ÚLTIMA HORA DE LA NOVELA EN ESPAÑA

هذا الكتاب ثمرة أكثر من عشرين عاماً من ممارسة النقد الأدبى والأكاديمى المتركز فى الأدب الإسبانى المعاصر الذى يتبوأ فيه فن السرد مكانة مميزة. وتغطى مادته القوس الزمنى الممتد من منتصف القرن العشرين إلى مشارف التسعينيات ،خاصة الأعوام العشرين الأخيرة . ومن مزايا هذا القرب، هذه المسافة القصيرة بين الإنتاج والاستقبال، أنه يقدم عدداً لاحصر له من المعلومات تخص أفق التوقعات الذى استُقبلت فى رحابه النصوص لحظة إنتاجها، ولأنه يؤسس كذلك لحقبة عظيمة الشتات فى دراستها وفى تقديم النقاد لها، إذ ليس فى متناول أيديهم سوى بعض المقترحات حول ترتيب هذه الفترة من خلال دراسات منفردة ومقالات لم تبلغ درجة المرجعية الأكاديمية.

غير أن مقاربة لحظة الإنتاج والاستقبال تحملنا إلى إعمال الفكر فيما يتصل بالدروب التى يسلكها الأدب، بغض النظر عن المقولات الشائعة حول هذه الدروب والتى روجت لها آراء صيغت من عناصر مبالغة وخارجة عن نطاق الأدب. وأما هذا المجلد فيرمى إلى إضافة عنصر جديد: معلومات وبيانات عن استقبال النص بعد كتابته مباشرة، إذ هى نقطة المرجعية المبدئية. وبذا يتحقق ترابط مادة هذا المجلد سواء بإضافة معلومات جديدة أو باستكمال التحليل النقدى لموضوعات و لمؤلفين لم يكن فى وسعنا حذفهم لدى ترسيم مشهد الرواية فى الفترة التى نتصدى لها. بيد أنه لا الكُتّاب ولا الاتجاهات الأدبية المقدمة هنا تُنولوا بنفس العمق بسبب تنوع مشاربهم، كما أن التحليل المتأنى لم يبلغ كل من أسهم بأعماله السردية. على أن هذا المجلد يقدم أيضاً تحليلاً لنصوص وتعريفاً بمؤلفين لم نكن نعرف عنهم الكثير.

ومع ذلك، ليس لأى مشهد لفترة قريبة على هذا النحو أن يدعى الشمول. وإنما الغرض هو تقديم أداة عمل، مجموعة من الحقائق والمقترحات يسهل الرجوع إليها، موجهة خاصةً إلى من يريد ولوج عالم على مثل هذا النحو من الرحابة والتنوع كعالم الرواية.



تصميم : عاطف عبد الحفيظ